CAHIERS DU CINEMA 287

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/AVRIL 1978

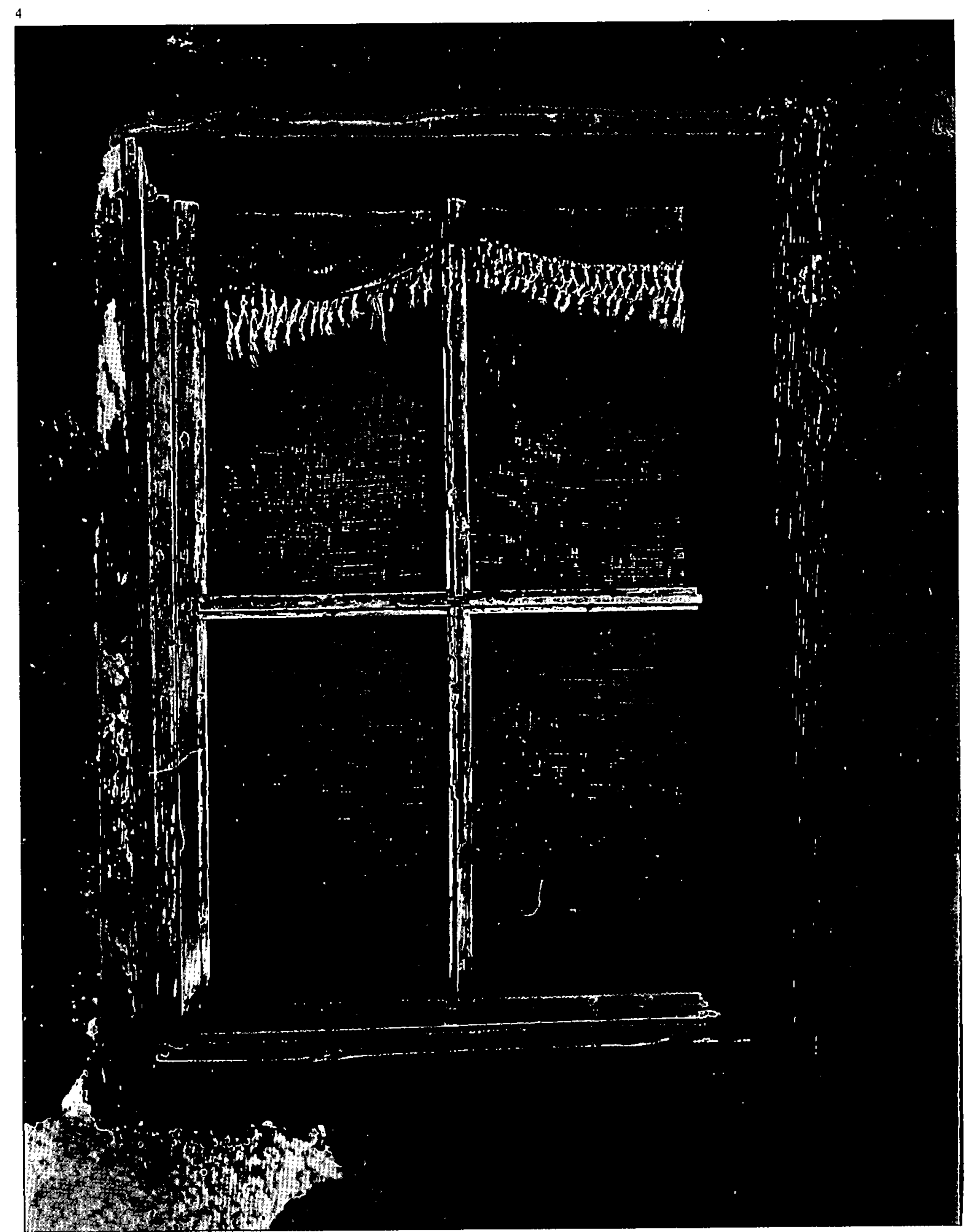




CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 287 **AVRIL 1978**

En couverture : **La chambre verte**, de François Truffaut.



Le prototype du grand écran passif

Photo Thora Van Mole

AUX DEUX BOUTS DE LA CHAINE
(ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE BEAUVIAL:A. 3)

La dernière partie de cet entretien paraîtra dans notre prochain numéro. Elle s'intitule d'ores et déjà : « Le maillon central ».

Cahiers. *Au moment du gratin dauphinois, tu nous as parlé des gens qui viennent te voir, professionnels et non professionnels, et qui te posent la question : que vaut-il mieux ? Le super 8, le 16, la vidéo ?*

Beauviala. Tu dis vidéo : mettons au clair. La vidéo, quand j'en parle, c'est toujours de vidéo-légère, car les gens de vidéo-lourde (2 pouces ou 1 pouce) comme ceux du 35 mm savent parfaitement où ils en sont; je n'ai jamais vu ni Edeline ni Averty, ni Stanley Kubrick. Ceux qui viennent ici à Grenoble sont des caméramen du genre de J.-Ph. Carson, dont j'ai déjà parlé ou des chercheurs scientifiques comme J.-L. Godard, ou des individus étouffés sous l'avalanche audiovisuelle qui veulent eux aussi se servir de l'instrument. Il est difficile, c'est vrai, de s'y reconnaître dans l'incessante évolution technologique qui n'est pas toujours un progrès réel.

La première question à se poser, – c'est par là qu'il faut prendre les choses – c'est : à qui et comment va être diffusé le film ? Qui va être prêt à payer de son temps ou de son fric pour voir ton travail, ta recherche ? Si tu n'as pas de public ou de correspondant à qui envoyer tes images, arrête tout de suite.

Cahiers. *C'est donc la diffusion qui va commander au choix du bon support de prise de vue.*

Beauviala. Oui, mais indirectement, comme tu vas voir. Si les gens viennent ici, c'est que l'usage du cinéma a beaucoup changé. La diffusion, hors de l'industrie du spectacle et la « télévision sur ondes hertziennes », pose des problèmes relativement nouveaux.

Les Pros du 35 mm et du 1 pouce se posent beaucoup moins de problèmes parce qu'eux, ils sont dans un circuit où la diffusion est économiquement au point depuis longtemps. Ils ont des clients et exploitent industriellement le filon. On entend parler d'essais de diffusion en 16 mm pour réduire les coûts mais l'image est très vite rayée, le son mauvais. Ça ne marche pas. On parle aussi de télé-transmission de films, mais les images projetées sont assez moches et puis de toute façon, ce ne sont jamais que des façons différentes de tordre le cou à un même poulet. Les diffuseurs professionnels du cinéma lourd feraient bien d'élever leur pensée et de ne pas détruire bêtement les petits exploitants des cinémas de quartiers.

Les gens que nous voyons cherchent d'autres rapports économiques avec le cinéma, quelque chose de plus proche de l'économie de troc, économie artisanale, l'action politique directe.

Pour ceux qui ne savent pas exactement ce qu'il faut utiliser comme support, l'important c'est de bien penser le canal de diffusion, ensuite seulement remonter la chaîne pour choisir le support de prise de vue le mieux adapté au terrain de manœuvres. Techniquement, il n'y a plus continuité des chaînes. Par exemple une diffusion 35 peut se faire à partir d'un original 16 agrandi, une diffusion vidéo-légère peut se faire à partir d'originaux super 8, 16 ou vidéo-lourde, etc.

Cahiers. *En termes de qualité d'image, la diffusion vidéo ne serait-elle pas disqualifiée par rapport à la diffusion cinéma ?*

Beauviala. C'est vrai que pour l'heure, les écrans vidéo sont assez frustes dans leur aspect, la meilleure image sur un moniteur vidéo couleur c'est celle d'un aquarium. On perd tout l'aspect velouté, l'épaisseur que donne le grain et la dynamique lumineuse des images sur film.

La patine des gens

Je pensais aux tableaux de Antoni Tàpies quand on les voit; l'épaisseur, le relief, la qualité tient à ce qu'il a fait quarante fois le tableau, comme une laque chinoise. Une reproduction sur papier d'un tableau de Tàpies ça ne communique pas l'émotion que l'on a quand on voit l'objet réel, les reprises successives, les choses qui bavent, les plages qui se recouvrent. Ce ne sont plus des strates de peinture, ce sont des strates du travail inquiet de ce peintre.

C'est un peu ce qu'on trouve dans les villes anciennes sur les maisons qui ont été reprises, habitées, reprises encore, où on voit toutes les traces; ce n'est pas une patine du temps, c'est la *patine des gens,* ce qui est bien différent; souvent les types disent : ouais, vous aimez les vieilles pierres, etc., alors qu'en fait c'est bien parce que des générations de gens qui y ont vécu ont rapporté chacune une espèce d'usure, toute une signification, on sent qu'il y a eu là une vie active, que les gens justement ne considéraient pas leur maison comme des machines à habiter, comme dit ce con de Le Corbusier. C'étaient des maisons qui te donnaient la permission de les toucher, de les modifier pour toi et de les laisser modifiées derrière toi. Important cet aspect'...

Mais attention, faut pas cracher sur la soupe : premièrement il y a des tas de cas où cela n'a strictement aucune importance, cette réduction de la richesse et même au contraire, réduire la quantité d'information transmise, parfois c'est nécessaire; seulement voilà, il faudrait avoir le choix des

moyens et décider de ce qu'on veut réduire : la couleur, les valeurs, les détails, etc. Je tâcherai d'en parler plus tard quand on en viendra au montage des films, ce que j'appelle la raréfaction. Deuxièmement, le jour viendra, d'ici une dizaine d'années, où la diffusion vidéo sera de qualité équivalente et même supérieure à celle du film.

Cahiers. *Ça te paraît possible? Tu penses vraiment que l'écran vidéo, en qualité, peut s'améliorer au point de retrouver la beauté de l'image projetée du cinéma?*

Beauviala. C'est même sûr; le système de l'image qu'a apporté la vidéo, c'est-à-dire essentiellement le traitement séquentiel de l'information répartie sur une surface, te permet de faire passer sur un seul canal, par exemple, un fil électrique, successivement, tous les échantillons de l'objet que tu veux reproduire. Le cinéma, lui, est un dispositif, qui transporte simultanément, qui projette simultanément toute une quantité d'informations, c'est un analogon, très proche de l'objet photographié, il n'y a pas vraiment traitement de l'information comme en vidéo.

Or on sait bien quelle est la quantité d'informations que peut enregistrer un film de cinéma en couleur. On connaît le nombre d'échantillons qu'il faut prendre pour rendre compte de *tout* ce qui est mis en mémoire sur la surface du film. Pour parler en termes comparables à ce que tu connais, je dirai simplement qu'il faudrait transmettre six à dix fois plus d'échantillons que ce qu'on trouve sur un écran de télé actuel pour reproduire complètement tout ce qui est enregistré sur une image 16 mm (définition, dynamique lumineuse, couleurs) et de 20 à 50 fois plus si tu voulais transmettre une image 35 mm parfaitement.

En réalité, l'œil étant ce qu'il est, tout n'est pas utile et on arrive à 4 fois plus pour le 16 mm et 15 fois pour le 35 mm. Ce sont des quantités d'information que l'on sait transmettre électriquement, mais que l'on ne sait pas encore mettre en mémoire de façon économique.

C'est pour cela que si l'on veut, aujourd'hui, préserver l'avenir, il ne *faut surtout pas enregistrer des documents importants avec les standards vidéo actuels,* qui sont tout à fait insuffisants pour remplir les écrans de 3 ou 4 mètres de base du futur.

Cahiers. *Mais à quoi cela servirait de faire de meilleurs et plus grands écrans vidéo si on ne peut pas leur donner de quoi manger?*

Beauviala. C'est pour ça qu'on parle maintenant au Japon d'un standard de télévision de 1025 lignes, c'est pratiquement identique en définition et en quantité d'information aux plus belles images 16 mm. A plus forte raison, si on passe un jour à 2000 lignes, alors là, on est au delà de ce que restitue l'image 35 dans un cinéma. Quand je parle de lignes, ce sont des lignes d'analyse horizontale qui doivent se comparer au 625 lignes de la télé actuelle.

Il est clair qu'avec de tels standards, l'encombrement de l'espace radio-électrique serait épouvantable, c'est fait pour de la transmission par câbles; en plus, il est fort probable que pendant longtemps les bandes originales seront des films passés au télécinéma, car il n'y a pas de magnétoscope connu capable d'enregistrer cette quantité d'information. Nous ne sommes pas arrivés au bout de nos peines : les grands écrans vidéo de 2 ou 3 mètres de base sur le principe actuel des ampoules à vide et phosphores électroluminescents, c'est impossible à faire. Donc, il faut fabriquer de *grands écrans passifs.*

Les grands écrans passifs

D'ici 10 ou 15 ans, on sera capable d'avoir une image de télévision qui est non pas une émission de lumière comme l'est le cinéma et comme l'est la télévision sur phosphores mais une réception modulée de la lumière ambiante comme l'est une page de revue. Une page de journal, plus on l'éclaire, plus on la voit. La lumière passe à travers les pigments, se réfléchit sur le plan du papier, revient et donne donc la valeur de modulation recherchée par l'artiste. La vidéo, ce sera pareil, c'est-à-dire qu'on aura des écrans qui seront des pages de magazines modulées par un signal électrique. A partir de ce moment-là, le problème de l'énergie qu'il faut pour illuminer une surface comme ça ne se posera plus, on pourra avoir des panneaux immensément grands. Il suffit d'associer suffisamment d'éléments d'une grandeur donnée. Au contraire même, plus on fera des écrans grands et plus la définition sera élevée, parce qu'il y aura de plus en plus de petits éléments qu'on verra de plus en plus loin. Au lieu d'en avoir 600.000 comme sur les écrans de télévision, on en aura 4 millions, enfin quelque chose de cet ordre.

C'est vrai que, en termes de futur, sur le principe de base de la transmission électrique d'un signal et sa restitution sur un grand écran, c'est vrai que la vidéo est mieux que le film pour la diffusion. Mais c'est vrai qu'à l'heure actuelle, si tu tiens compte de la richesse d'image et pas des autres paramètres, (faible prix du support, télé-transmission) la projection-film est supérieure à la présentation vidéo.

Cahiers. *Mais il existe des projecteurs vidéo sur grand écran...*

Un Maillol aux vélos.



Beauviala. Ah, ça c'est une belle plaisanterie. C'est de la merde, absolument de la merde. Ça cumule les désavantages de la projection film (être dans le noir) et de la vidéo de télédiffusion (faible définition). A quoi ça sert de courir derrière le film de cinéma? Si c'est pour projeter en grand tous les défauts, les franges colorées, la structure lignée, le manque de détails, la faible dynamique de la vidéo. Tout ce que j'ai vu, même avec Eidophore, est flou, les couleurs sont pâles; on perd cette saturation des couleurs que donne le petit écran et qui compense bien des défauts de la vidéo de télédiffusion à 625 lignes.

Cahiers. *Et pourquoi au cinéma il faut être dans le noir?*

Beauviala. Parce que, fondamentalement, le film de cinéma, c'est une juxtaposition de surfaces colorées qui module le faisceau lumineux qui le traverse, avant d'être projeté par un objectif sur une surface réfléchissante écran., Et si tu veux de belles gammes de gris, il faut que ta surface-écran ne reçoive aucune autre lumière parasite, donc il faut être dans le noir.

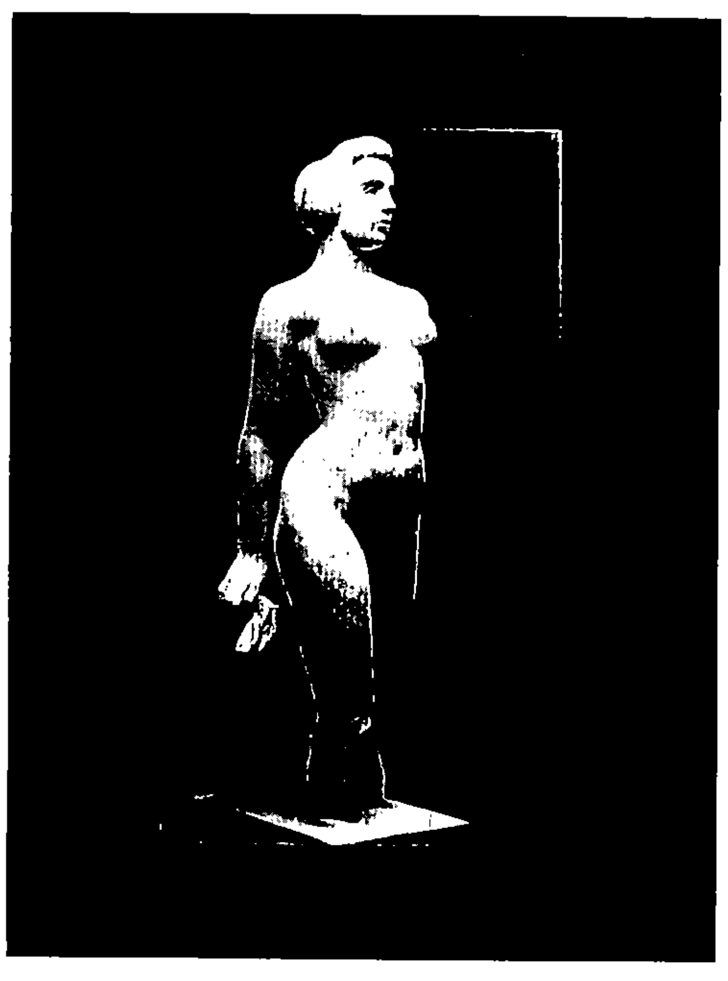
Il y a des cas où c'est préférable d'être dans le noir, par exemple si tu regardes un film historico-épique ou de la science-fiction, mais bien souvent ce serait mieux de ne pas être obligé de se mettre en cave et de garder sa disponibilité aux amis alentour.

Cahiers. *Alors il faut inverser complètement le problème?*

Beauviala. Ben oui, tout à fait. Les écrans passifs : la diffusion électronique à haute définition à partir d'un original film, c'est là qu'est le futur.

Cahiers. *Ça, ça fait basculer complètement l'objet...*

Un Maillol au musée



Beauviala. Imagine un écran comme ça, qui n'irradie pas d'énergie, qui ne t'agresse pas par l'énergie qu'il t'expédie à la figure, la passivité d'un tableau que tu regardes, d'une sculpture posée là. Imagine, tiens on va prendre cet exemple de sculpture que j'aime bien, ces hommes-torses de César, ou bien les femmes de Maillol, posées comme ça au milieu de la cour, à même le sol comme dans les palais florentins près des bicyclettes, tu passes et tu ne regardes pas, puis un matin tu restes là 15 minutes, ce sont des objets familiers. Ils te font penser, ils te font rêver, ils te font aimer. Tu n'es pas heurté.

Imagine maintenant ces mêmes sculptures mises en exergue sur un piédestal, illuminées par des lampes flood dans le noir alentour comme dans les musées, l'horreur des sons et lumières, cela devient un objet dénaturé, arraché à la main de l'artiste, l'homme-torse devient objet cruel et agressif, le Maillol un mannequin dans une vitrine.

Eh bien, la projection du cinéma, c'est souvent ça, un projecteur à présenter des petites cuillères de vermeil. Je veux dire transformer gens et situations en objets brillants en toc; vous avez vu, c'était beau, c'était triste, c'est fini maintenant, oubliez et au lit !

Cahiers. *On parle depuis le début de la qualité d'image, mais la projection, c'est aussi le son.*

Beauviala. Sur le son à la diffusion, je n'ai pas grand chose à dire. Si ce n'est que la piste son sur les copies 16 est vraiment épouvantable, c'est une piste optique, les têtes de lecture optiques sont la plupart du temps défocalisées, et quand tu rajoutes à ça le bruit du projecteur, le son est la plupart du temps inaudible. C'est d'autant plus scandaleux qu'il est possible d'avoir une piste magnétique sur les copies de diffusion et le son est alors acceptable. En ce domaine, la diffusion vidéo est sans conteste bien meilleure, surtout qu'il y a deux pistes son sur les 3/4 de pouce, la stéréo améliore considérablement la compréhension et le repos des oreilles.

Si l'on adoptait le son magnétique en 16, comme il y a une piste de compensation, cela permettrait de faire un système stéréo. La piste large porterait la somme du canal droit et du canal gauche et la piste de compensation la différence D - G (comme cela se fait en transmission radio en modulation de fréquence). Ce serait vraiment utile, surtout pour le cinéma direct où le son n'est pas toujours très bien pris. Alors pour le coup, le 16 mm avec pistes stéréo magnétiques, ce serait un très très bon véhicule pour un son correct et une image correcte; en attendant qu'arrive cet heureux temps de l'image vidéo sur écran passif, associée à un petit magnétoscope à haute définition, solide et transportable.

Cahiers. *Mais en ce moment qu'est-ce que tu penses de la diffusion vidéo?*

Beauviala. Il y a beaucoup à faire à différents niveaux; afin de nous y retrouver, il faudrait voir ce qui existe maintenant et ce qui devrait exister.

Ce qui existe, c'est la télédiffusion à moyenne définition telle que celle que TDF répand sur le pays par ses émetteurs; celle-là, elle marche bien. Les images sont bonnes dans l'ensemble. Malheureusement l'accès à ce canal de diffusion est très difficile. C'est un euphémisme. On parle beaucoup de télévision pirates ces temps-ci. Moi je trouve que c'est idiot; le problème n'est pas de s'épuiser à construire des tas de petits émetteurs qui encombrent l'espace radio-électrique et qui vivotent du sang des fondateurs organisateurs ou des prébendes des annonceurs.

Un rêve

J'ai une proposition à faire. Si vous la publiez, quelques-uns pourraient peut-être s'en servir.

L'idée de départ m'est venue en feuilletant la liste des émetteurs de TDF. Il y a en France des milliers de villes et de villages qui sont arrosés par de petits émetteurs de faible puissance perchés sur les collines alentour. Alors, au lieu de les dynamiter, ce qui ne sert à rien qu'à faire chier les grands-mères privées de leur Zitrone, et même pire à renforcer plus encore les mesures policières dans le pays... au lieu donc de lutter contre le mal par le pire, je pense qu'il faudrait profiter de ce que les antennes sont déjà toutes orientées vers le point d'émission de TDF, et donc qu'il n'y a rien à bricoler chez l'habitant. Donc, tu n'as qu'à émettre à peu près du même lieu avec un petit émetteur pas très puissant; la plupart des réémetteurs TDF ne font que quelques watts. Pour fréquence de ton émetteur, tu choisis celui des trois canaux qui n'est pas encore utilisé par TDF, et là où les trois sont en fonctionnement tu te mets juste d'un côté ou de l'autre. De toute façon les antennes de réception adaptées à un certain groupe de canaux, par exemple 53, 55 à Grenoble, passent encore très bien le 51 ou le 56. Alors maintenant, comment ça se passe? Eh bien, le matin tu arrives sur la place du village avec ton bus-émetteur. C'est comme les petits cirques ambulants. Ta troupe de bateleurs est attendue, tu vas voir pourquoi après – et même tout de suite : c'est parce qu'il y a récurrence régulière. Tu tournes toujours dans la même région, disons tu repasses tous les mois. Et comme tu repasses régulièrement, les uns et les autres ont le temps de préparer ce qu'ils veulent dire et montrer à la télé. Tu te transformes, toi et ta troupe, en montreur d'image, comme il y a des écrivains publics.

Alors donc le matin, on discute, on va boire des coups et jusqu'au milieu de l'après-midi tu filmes chez les uns et chez les autres ce qu'on te demande. Ensuite, de quatre à sept heures : *montage;* je devrais dire *assemblage* en vérité, car on est en vidéo-légère, et puis tu remballes ta caméra, ton magnéto, tes moniteurs vidéo, et avec ton mini-bus tu montes sur la colline– il y a toujours une bonne route bien entretenue pour aller aux émetteurs de TDF. Tu hisses ton antenne télescopique à une centaine de mètres de celle de TDF; il est 8 heures et toute la vallée bien au courant par le bouche à oreille, le journal local, les tracts et les affiches, exactement comme font les forains, règle son récepteur sur le canal ambulant, bien au chaud entre Antenne 2 et TF1.

Comme tu vois, c'est pas cher : un seul émetteur te permet de couvrir tout un département, jour après jour : tu ne t'épuises pas à trouver chaque jour des idées de plus en plus saugrenues pour tenir en haleine un public saturé d'images; tu ne participes pas au gavage comme les vidéo pirates italiennes obligées de passer de vieux films et des nouvelles à la con pour occuper honorablement le canal qu'elles se sont attribué. Ton problème n'est plus de faire de la copie de chaîne nationale. Tu fais un vrai travail de mise en image *avec* les gens qui vont regarder *leur* émission le soir. Et tu es sûr d'être attendu quand tu reviens le lendemain matin ou bien le mois d'après. Faudrait peut-être pas rester plus de deux jours au même endroit... Tu auras des commentaires : c'est un système auto-entretenu, du vrai cinéma direct qui marche dans les deux sens. Parce que souvent, entre nous, le cinéma direct c'est une belle saloperie; tu fais ami-ami avec les gens que tu filmes et tu montes un beau film qui parle des problèmes de ces amis d'un jour et ton nom est sur l'affiche, mais les mecs, z'ont pas le droit de réponse.

Ce système de transmission permet aussi à des tas de réalisateurs connus ou pas de montrer leurs films dont aucun distributeur ne veut et d'avoir de vraies discussions avec les regardeurs. De savoir qu'enfin ce que tu tournes va être vu et vraiment vu par les gens que tu connais, les gens de ta ville, de ton quartier, pressera plus d'un citoyen à finir ce film super 8 qu'il a commencé depuis trois ans et qu'il laisse dormir parce qu'il sait qu'il ne pourra *jamais* le montrer à de réels avides.

Économiquement, un bus-émetteur à trois ou quatre bonshommes me paraît viable car l'équipement n'est pas très cher, tu vis grâce aux subsides d'une très grande région, mairies, conseil général, la publicité des commerçants locaux, la participation des gens qui payent pour passer leurs films. Même TDF devrait te donner une subvention, car non seulement tu ne pollues pas l'espace aérien en te mettant dans les canaux prévus dans le coin, mais en plus, au lieu de démolir les haubans de leurs antennes, tu peux leur signaler quand la rouille s'y met.





Cahiers. *Ça c'est bien pour la campagne, ça a un côté* « Jour de fête », *mais comment fais-tu pour Paris?*

Beauviala. Oui, Paris pose le problème des zones desservies par des émetteurs de grande puissance, de l'ordre de 10 kw, situés sur des hautes montagnes et sur la Tour Eiffel. Là, il n'est pas question d'aller se mettre près des émetteurs. D'une part, je ne vois pas comment grimper sur le Pic du Midi ou au sommet de la Tour Eiffel avec le petit bus, d'autre part, il n'est pas possible de transporter un émetteur de 10 kw ; sans parler du prix. C'est là que le principe de l'émetteur itinérant nous sauve : il suffit de se mettre dans la campagne sur une petite colline ou même sur le toit d'une ferme, à quelques kilomètres de la ville ou du bourg, dans la direction de l'émetteur TDF. (Au fait TDF ça veut dire Télédiffusion de France, c'est la société d'Etat qui est chargée d'émettre les programmes des trois chaînes).

Rappel : la puissance reçue par une antenne est inversement proportionnelle au carré de la distance qui la sépare de l'émetteur. Eh bien, si tu prends l'exemple d'une ville à 30 km de la Tour Eiffel, genre Meaux, et que tu te mets à trois kilomètres du bourg en direction de Paris ; comme tu es dix fois plus près, il te suffit d'émettre cent fois moins d'énergie pour être reçu avec la même qualité. Donc ta centaine de watts est bien suffisante pour te comparer aux dix milles watts de TDF.

Pour Paris même, le truc est identique, mais là il te faut des puissances bien supérieures car l'émetteur est en plein cœur de la ville, mais quartier par quartier on doit pouvoir y arriver, sauf pour le seizième arrondissement qui est presque au-dessous de la Tour Eiffel. De toutes façons que veux-tu faire de convivial et joyeux avec des gens qui ont choisi d'habiter ce morne quartier ?

Il y a aussi la diffusion par cassettes et magnétoscopes portables. Celle-là, elle ne marche pas du tout parce que les magnétoscopes portables ne sont pas portables et dès que tu laisses dans un groupe ou chez un quidam ton magnétoscope tu es à peu près certain de le retrouver en panne, que ce soit un câble à 100 francs ou un jeu de têtes à 600 francs. Et puis monter les escaliers, transporter en voiture ce matériel lourd, fragile et hors de prix (20.000 francs pour un 3/4 de pouce à cassette d'une heure) n'est pas une sinécure.

Mais le jour arrive où le transport d'un magnétoscope devient pensable car il y a maintenant des magnétoscopes à cassettes de deux heures vraiment portables. Il s'agit du Betamax de Sony, et surtout du VHS de Nivico qui a l'air d'être plus simple et plus léger (11 kg). Tu as deux heures d'image dans une cassette de la taille d'un livre de poche. Ça veut dire que tu peux trimbaler ton lecteur et devenir monteur d'images sans te faire accompagner d'un âne bâté. C'est pas beaucoup plus lourd qu'un projecteur super 8, tu as le son stéréo, et ça pour 5.000 francs. C'est vraiment la machine rêvée pour la diffusion conviviale. L'avantage par rapport au Super 8 c'est que tu peux te faire des tas de copies pour pas cher et qu'en plus montrer des images sur un téléviseur, comme ça en plein jour, ça te permet de continuer à tricoter. Si, si, c'est important, tu peux parler en regardant celui qui regarde tes bandes.

L'ennui c'est que ces machines ont été étudiées essentiellement pour le marché américain et que l'image américaine est vraiment ce qui se fait de pire. Quand tu transportes un beau film là-dessus, il y perd pas mal de plumes. C'est un peu du « Wimpy », du mauvais sandwich Jacques Borel.

Il faudrait bricoler un peu ces objets-là pour avoir une qualité d'image en définition, disons deux fois supérieure. Même si, du coup, on ramenait l'autonomie de bande à une heure, ça serait bien suffisant à un regardeur actif capable de changer de cassette quand c'est fini.

Cahiers. *Mais la cassette 3/4 de pouce, c'était pas mal comme image. Pourquoi ce changement?*

Beauviala. En fait le VHS et le Betamax ont été inventés pour enregistrer les émissions à la télé quand tu n'es pas là ou qu'il y a deux émissions intéressantes en même temps. C'est pour ça qu'il fallait à tout prix deux ou trois heures d'autonomie. Pour que des bandes de cette autonomie coûtent pas cher, tu tasses, tu tasses l'information, et des détails dans l'image il n'y en a plus beaucoup. Mais je te l'ai dit, aux U.S.A., sont pas regardants, ce qui est un comble pour des gens qui restent en moyenne 5 heures par jour devant la télé. Tu as bien entendu : cinq heures !

Vu sur 3/4 de pouce, c'est vrai qu'un film super 8 ou 16 mm, si tu as la première génération issue de la bande mère, c'est pas trop mal. D'ailleurs il y a beaucoup d'organismes qui songent à l'heure actuelle à distribuer des films en cassette 3/4 de pouce – dans les cas où il n'y a pas à déménager le magnétoscope lecteur, c'est acceptable. Par exemple l'OCAV (qui a pris la suite du CNAAV et qui dépend du Ministère de la Culture) a l'intention d'installer un magnétoscope de diffusion dans tous les établissements dépendant de ce Ministère. Ça permettrait d'aller voir des bandes, comme ça se passe déjà à Beaubourg.

Il y avait un autre projet que nous avions il y a quatre ans avec des copains et qui était d'ouvrir des bistros où l'on pourrait regarder des bandes vidéo. « On peut apporter son manger » deviendrait « On peut apporter son écouter-voir ». Mais c'était trop tôt à l'époque. L'investissement était lourd. Si on veut équiper par exemple la salle en quatre endroits : 4 moniteurs couleur, ça c'est pas trop cher, quatre magnétoscopes à 20.000 francs, ça c'était trop cher et puis il y avait assez peu de bandes à regarder à l'époque. Alors qu'aujourd'hui, avec tout le stock qu'il y a à *Mon œil*, ça serait mangeable.

Mais maintenant, les magnétoscopes à cassette du genre VHS coûtent six fois moins cher, et il y a de plus en plus de petites entreprises qui transfèrent des films super 8, 16 ou 35 mm sur cassettes. Donc tu peux faire rouler ton bistro avec un fond permanent de bon vieux films (la FFCC doit se reconvertir). J'aimerais bien voir *La Jetée* ce soir. Garçon ! Un Ricard et un Marker, un ! Et tu peux amener tes bandes pour les montrer aux copains et faire des réunions de quartier un peu moins tristes. On appellerait ça maintenant les *bibéo-vidéo* (rires).

Il y a enfin la diffusion vidéo par câble. Ça fonctionne comme le téléphone et l'horloge parlante. Tu demandes à ce qu'on t'envoie sur ton câble celui ou ceux des programmes qui sont en stock ce soir-là à la station centrale, que ce soit l'art de curer sa pipe ou le dernier Mizoguchi sans sous-titres. Cela existe déjà plus ou moins aux USA mais je n'aime pas beaucoup ce truc qui retranche plus encore le citoyen devant son

Photos J.-F. Lacan

La
Vidéo-légère





Armstrong se préparant à mettre le pied sur la lune (à gauche) où Vishnou, dieu de la vidéo-légère (à droite)? Non. C'est Batista, le vidéo-cosmonaute.

déversoir à images : plus un rat dans les rues le soir et contrairement au bus émetteur, pas question de retour à l'envoyeur.

Cahiers. *On a beaucoup parlé de diffusion. Et si l'on remontait, maintenant, à l'autre extrémité de la chaîne : l'enregistrement d'originaux, la prise de vues. Là, manifestement, tout ton travail le prouve, tu as opté pour le cinéma à un moment où quelques-uns (et Godard en particulier) optaient pour la vidéo.*

Beauviala. N'oublie pas que je me place toujours dans la perspective du *cinéma de terrain* et là il faut avoir des machines de prise de vue et de son légères, autonomes, fiables, et fonctionnant en tous temps.

Et puis, attention, quand Jean-Luc se sert de la vidéo, c'est pas du tout en cinéma direct, tu sais comment il travaille; tout est parfaitement ordonné, quadrillé dans sa tête et dans ses petits carnets. Si tu peux avoir son plan de travail pour le *Tour de France par deux enfants*, ce sont de magnifiques mots-croisés où la topologie des croisements temporels journaliers en vertical, et des successions thématiques en horizontal est à elle seule la moitié de la beauté de l'œuvre. Vous devriez le publier d'ailleurs.

Ses démonstrations délétères sur le fonctionnement de la société et des rapports entre les humains, la biophysique appliquée aux rapports sociaux, il n'a plus besoin d'aller herboriser sur le terrain. On peut maintenant le comparer à Linné qui va s'enfermer pour avoir la paix dans le rendez-vous de chasse au fond du parc et qui y installe son cabinet de travail. Pour lui, la vidéo c'est un peu le rêve de pouvoir disposer de tous ses instruments de travail à sa main sans attendre le résultat des analyses faites à la ville, le facteur qui ne revient pas assez vite. Loin du tumulte du château parisien, il a choisi Rolle, comme d'autres Ferney, l'un et l'autre en Suisse. Donc pour lui, la vidéo peut être et doit être de la vidéo lourde, pas différente de la Mitchell 35 mm, une caméra RCA associée à un magnétoscope Bosch Fernseh 1 pouce avec câbles et technicien incorporé. Le technicien, il le paye d'ailleurs plus cher que tout technicien du cinéma, plus encore que le chef op.

C'est là d'ailleurs que la vidéo pêche encore : le calme de son labo est brouillé encore par les bruits de bottes des techniciens affairés brandissant leur manuel de maintenance et leur rouleau de soudure.

Revenons à nos herboristes du ciné-tumulte. Pour mettre le nez dehors dans le vent glacial et récolter le maximum d'informations, l'image argentique est encore la plus belle invention qui ait été faite. Tu as là dans ton petit bout de film 16 mm à la fois les 3 tubes de prises de vues bleu vert rouge, et toute l'électronique de traitement entassés dans quelques microns, et tout un magnétoscope dans le magasin film qui pèse un kilo ou deux.

L'image argentique a une résistance à l'éblouissement et une capacité à travailler par faible lumière (ce qu'on appelle la dynamique) sans comparaison avec celle de la vidéo. La quantité d'information que tu accumules sur chaque image est telle que c'est pour l'instant le seul « original » qui te permette de voir venir les progrès futurs de la diffusion sur grands écrans électriques, et qui par ailleurs, j'y reviendrai, te permet un tripotage électronique ultérieur, pour accentuer tel ou tel aspect de ton image.

Si maintenant tu considères que cette caméra à film argentique peut être là, au creux de ton épaule sans fil à ta patte, ce n'est plus un objet mort et pesant, l'œil glauque et passif de la vidéo-nouilles, mais au contraire un instrument qui provoque, qui dramatise l'espace autour de toi. C'est pour cela qu'on s'est attaché ici à faire une caméra qui permette de pénétrer dans les situations et d'être *avec* ceux que l'on filme et non pas de les épingler sur fond de champ de maïs. De ceci découle le dessin de la caméra Aäton où l'objectif est presqu'au niveau que tes propres yeux, et où le silence de fonctionnement te permet de t'approcher plus, à l'intérieur de la distance de capture chère à Lorenz.

Cahiers. *Le matériel n'est pas tout, la personnalité du caméraman entre en jeu aussi.*

Beauviala. Évidemment. S'approcher, rentrer dans la distance de capture, ce n'est pas seulement parce que les machines te le permettent que tu le fais, c'est surtout parce que tu es comme cela toi. Tu as une véritable amitié pour le genre humain que tu ne considères pas comme une nouvelle espèce d'insectes si marrante à voir bouger et parler. Il y a des réalisateurs caméramen qui vivent longtemps avec ceux dont ils montrent les images avant de tourner le moindre plan, je pense à Barbara Kopple *(Harlan County U.S.A.*, 1975) ou Joris Ivens (dès 1935) ou Albert Maysles (77) et Brault et Rouch bien sûr. Cela faisait des siècles que je ne lisais plus les *Cahiers du cinéma*, peut-être avez-vous fait entre temps des études approfondies sur le cinéma direct, mais j'aimerais bien que ces gens-là viennent et parlent de leur métier, leurs films, faire la théorie du cinoche pensé avec les participants du tournage.

Cahiers. *La vidéo légère pourtant, c'est bien ça, ta « paluche », cela devait permettre ce cinéma de proximité encore plus proche.*

Beauviala. Eh bien là je me suis bien trompé, tu trouves sous la plume de Jean-André Fieschi de bien belles choses : *« La paluche : retrouver en filmant la liberté même de l'écriture et jusqu'à son tremblé, qui n'est le même pour personne. »*[3] Armand Gatti aussi qui dit, lui, que ce sont *« les muscles de l'écriture qui entrent en jeu »*. Malheureusement ce bien bel instrument que nous avons fait doit être raccordé à un enregistreur et là les choses se gâtent. Jean-François Lacan de Sonovision a fait là-dessus des photos qui valent leur pesant de farine; tu y vois Batista une paluche à la main, dans le dos un magnétoscope, des fils partout – heureusement qu'il est bien bâti. C'est ça le gag de la vidéo légère : l'apprenti cosmonaute.

Si tu fais la somme des câbles cassés, des batteries toujours épuisées, montage absolument merdique, (quand tu ne peux pas te payer, comme Godard, des machines à 100 briques) si tu songes à la diffusion (personne ne veut de tes petits écrans blafards à moins que l'INA ne te paye le transfert en 2 pouces et la coloration pour passer à l'antenne), eh bien la tristesse t'envahit !

C'est comme ça que progressivement tous les copains qui ont essayé battent en rettraite et attendent des jours meilleurs.

Grand un : On trouvera un magnétoscope petit et léger comme un Nagra, ou bien une liaison radio entre caméraman et enregistreur (Aäton a bien fabriqué un émetteur de télévision minuscule pour les paluches de la BBC, mais en France c'est interdit de s'en servir).

Grand deux : Les bancs de montage vidéo seront des appareils à 10 ou 12 lecteurs de bobinos-images et 10 ou 12 lecteurs de bobinos-son pilotés par un ordinateur transférant tes essais sur une bande mère. Et évidemment tout ça pour le prix

Marnie, d'Alfred Hitchcock. En haut : vu au cinéma. En bas : vu à la télévision.

d'une table de montage Atlas (Ça, si j'avais le temps, c'est ce que je ferais maintenant il doit bien avoir quelque part quelqu'un qui y pense aussi, ce jour-là la vidéo légère aura vraiment de l'intérêt).

Grand trois : Tout ça ne sert à rien, car de toute façon en dehors de Beaubourg, où veux-tu diffuser tes petites images? J'ai déjà fait état hier de mes lamentations sur l'absence de bistrots désirables...

Cahiers. *En fait, après 68 il y a eu l'impression, l'idée, que la vidéo allait permettre de sortir le cinéma de l'industrie lourde du 35 mm, de la censure et de l'étouffement de la télévision d'état.*

Beauviala. C'est vrai que l'idée était de prendre en main les moyens de la communication audiovisuelle, l'époque où Roger Louis créait le Crepac-Scopcolor. Peu après sont arrivés les magnétoscopes. Belle concomitance, ce ras-le-bol et cette possibilité offerte !

Offerte en apparence seulement, car Sony and Co sont arrivés en 1970 avec de la vidéo qui n'était pas faite pour ça : des images blafardes et floues, un son carrément dégueulasse, ça continue d'ailleurs. Juste de quoi faire de la dynamique de groupe à miroir, de la formation professionnelle super-accélérée, de la surveillance industrielle, et des chasse-filous et autres bienfaits de la même eau. Enfin, tout ce qu'il faut à la civilisation industrielle pour croître et se perpétuer.

N'oublie pas que le magnétoscope a été inventé par Ampex en 2 pouces pour enregistrer les shows télévisés et les dramatiques en direct et les rediffuser en différé trois heures plus tard sur la côte ouest des États-Unis, et réciproquement.

C'est encore l'aspect diffusion qui a poussé les stations américaines à s'équiper en vidéo ENG *(electronic news gathering)* – enregistrement électronique des nouvelles) pour pouvoir passer à l'antenne le plus vite possible la tête du dernier chat écrasé **(rires).**

Remarque que maintenant que toutes les chaînes sont équipées, les téléspectateurs en ont marre de ces croustillantes fausses nouvelles et redemandent de la nouvelle travaillée, documentée comme dans le bon vieux temps.

J'ai déjà parlé je crois du VHS de Matsushita, un magnétoscope à cassettes fait pour la diffusion, et bien, on trouve déjà des caméras qui vont avec ces machins-là, hâtivement transformés en matériel de « vidéo légère », mais il n'y a toujours rien de prévu pour le montage et la qualité d'image est encore plus minable, *ad quo non descendam !*

Si, si, encore plus bas. BASF a montré une caméra couleur avec enregistreur vidéo intégré, le rêve quoi, mais cette fois-ci l'image est si peu définie qu'il faut la regarder sur écran de 10 cm de diagonale pour ne pas avoir mal à la tête.

Pour en finir avec ta question, je crois vraiment que toute l'énergie et l'invention qu'on a dépensées dans Aäton à faire de la vidéo, on aurait mieux fait de la consacrer à sortir plus vite une meilleure caméra 16, une table de montage 16 enfin digne de ce nom, et surtout, à fabriquer plus rapidement qu'on ne l'a fait les accessoires pour magnétophones et caméras capable d'enregistrer le temps sur l'image et sur le son.

Cahiers. *Beaucoup de choses pourtant ont été enregistrées grâce à la vidéo légère, qui ne l'auraient pas été en 16 mm.*

Beauviala. Ça, c'est sûr. Par exemple, le comportement des prisonniers en chambre d'isolation sensorielle, par exemple, la poursuite des tirs dans les avions de combat, par exemple le déroulement *in extenso* d'une opération chirurgicale du genre enlèvement de la rate et son remplacement par le gésier. En somme : observations d'expériences ou d'événements qui se suffisent à eux-mêmes. Tous les trucs qui tirent leur intérêt de leur déroulement continu dans le temps.

Parfois quand même sortent des choses intéressantes de ce filon-là. Tu as comme ça un film fait par Martine Barras du CERFI; ce devait être un plaidoyer pour l'avortement chez soi par aspiration du type Karman. Il ne pouvait être tourné qu'en vidéo, ça dure une heure. C'est un avortement difficile, la fille, contrairement à ce qui aurait dû se passer, hurle car elle a mal; c'est qu'en vérité, elle se rebelle contre la situation sociale où elle est, qui l'empêche de pouvoir faire un enfant. Ça, tu le comprends à travers quelques mots lâchés de-ci de-là pendant qu'on attend interminablement. Et cette attente t'en dit bien plus long sur la condition féminine et sur la lâcheté des médecins de l'Ordre que tout film vengeur ou toute analyse rationnelle.

Ça, c'est mieux de le faire en vidéo-légère, d'abord les cassettes durent plus longtemps, 20 minutes contre 10 (et du montage il n'en faut pas). Ensuite une caméra de cinéma aurait *énervé* plus encore une situation déjà tendue; la vidéo, au contraire, ce spaghetti qui défile inexorablement, est presqu'aussi rassurante que l'horloge sur le palier de l'escalier de la maison du grand-père. Ça coule, ça va à la mer, comme les rivières, c'est apaisant. J'ai oublié l'aspect économique du tournage en vidéo. Sous pretexte que ce n'est pas cher, on enregistre tout et rien, bouffant ainsi des kilomètres de bandes. Mais le conversatisme de chacun (vieux journaux, vieilles lettres...) fait qu'on ne réefface pas et qu'on s'est ruiné en bandes désormais inutilisables.

L'ennui c'est que tous les sujets ne s'accommodent pas de la longueur du temps et que tu te retrouves avec des monceaux de cassettes que personne n'a plus le courage de monter. En cinéma la caméra a de la rigueur pour toi; en vidéo il te faut de la vigueur, un plan de travail quasi bressonnien, le courage d'arrêter cette maudite machine.

Et les monterait-on, ces cassettes, que le risque de prise de vue n'existant pas, 9 fois sur 10, ça ne passe pas l'écran. Et quand ça passe c'est que les gens qui parlent ont vraiment la maîtrise de leur discours. Ne me regardez pas comme ça.

Cahiers. *Mais non, mais non...*

Beauviala. Mais si, mais si. Il y en a, je vous assure.

La tension qu'introduit le tournage cinématographique condense l'action. Prends *Harlan County :* à un moment donné le shérif se voit obligé par les femmes de coffrer le contremaître chef des jaunes. La caméra le suit derrière son épaule et l'arrestation se produit bien que les protagonistes soient de mèche, parce que la caméra est là qui les met en transe. Je ne sais pas si cet exemple est bien bon mais je suis sûr qu'il y a des tas de cas où un caméraman-cinéma fait précipiter les choses. Parce que tout le monde sent je ne sais pas, une sorte de télépathie, qu'il y a de la pellicule qui passe et qu'il n'y en a que pour 5 minutes.

Cahiers. *En somme, on a l'impression qu'en vidéo tout s'enregistre; l'appareil est là mais au contraire on l'oublie, il n'y a plus d'instance où tu essaies de condenser ta pensée et tes gestes. Il n'y a plus de sanction de la représentation.*

Beauviala. C'est tout à fait ça, c'est ce que Rouch appelle la ciné-transe. Au fait, on est en train d'oublier le son une fois de

plus. Parce que pour le son-direct, aujourd'hui c'est la préhistoire. Autant pour l'image les besoins du cinéma lourd ont fait progresser la technique (les objectifs du genre Distagon à lentilles paraboliques à très haute définition, les émulsions couleur négative de Kodak superfines et tolérantes) autant pour le son, le cinéma lourd a complètement fait manquer le coche. Tu penses bien, sur un plateau de studio, ou bien tu fais du son doublé et alors tu te fous du son, ou bien tu as un perchman avec un micro hors champ bien près de l'acteur et si on voit la perche on recommence la prise. C'est pour ça qu'aujourd'hui encore en cinéma direct tu te retrouves en plein vent avec ta petite perchette; tu essaies tant bien que mal d'enregistrer les sons sans rentrer dans le champ de ton caméraman et sans marcher dans les flaques d'eau.

Remarque que la condition du preneur de son-film est encore supportable, parce qu'il y a un Nagra ou un Stellavox qui tolèrent tout avec une dynamique considérable, et puis il est indépendant de la caméra grâce à la synchronisation par le temps. Mais pense au sort du pauvre preneur-de-son-sur-magnétoscope qui n'a souvent pour tout potage qu'un compresseur automatique hideux et pas de contrôle d'enregistrement. En plus il est rivé au magnétoscope par son fil micro attaché comme le caméraman à cette lourde machine.

Il faut vraiment faire quelque chose.

D'abord avoir des micros qui ne transmettent ni les claquements du vent ni les frottements, ni les chocs mécaniques. Pour les chocs et les frottements, j'ai appris récemment que des Japonais fabriquent depuis peu un micro à 2 membranes électret dont les signaux s'ajoutent lorsqu'il s'agit de sons, et se retranchent lorsqu'il s'agit des vibrations mécaniques transmises par le corps du micro.

Voilà donc un problème résolu; pour le vent il suffit d'avoir un micro à réponse mécano-électrique non pas linéaire, mais logarithmique, de telle façon qu'il ne puisse jamais venir en butée lorsqu'il y a une grosse surpression dûe au vent. Ensuite, bien sûr, il faut traiter ça électroniquement mais les électroniciens de nos jours savent tout faire – un peu de traitement digital des signaux électriques, et hop-là – voilà l'autre problème résolu.

Ensuite.

Là je vais faire un petit tour du côté des yeux et des oreilles. Nous sommes assis à cette table de bistro. Alain est en train de nous photographier, et se roule sous la banquette. Toi Serge, tu fais semblant de m'écouter, et Jean-Jacques se marre doucement en sirotant son grog. J'aimerais bien voir la photo que ça va donner. Eh bien, voilà un problème posé au cinéma de terrain. Imagine que Bergala ait une caméra et pas un Nikon; il veut nous voir parler. OK. Il choisit son angle et sa mise au point. J'espère qu'il ne va pas nous mettre tout flous et la fontaine bien nette - elle est affreuse cette fontaine, encore une saloperie du 19ᵉ siècle. L'œil d'Alain cadre et détaille ce qu'il veut voir, donc naturellement il dirige sur nous son objectif. Mais pour le son, que peut-il faire? Eh bien non, il ne dirige pas son écoute sur nous tout le temps. Maintenant il m'écoute puisque je parle de lui et que ça a l'air de l'intéresser mais dans quelques instants il préfèrera *écouter* la petite cuillère forcenée de Jean-Jacques dans son verre fumant, il décidera d'*écouter* ensuite ce juke-box, puis les réflexions des gens de la table à côté, et c'est là que tu te rends compte que tout en *cadrant* sur nous, son écoute se balade dans tout le champ et sélectionne tel ou tel foyer sonore que jusqu'alors il avait seulement entendu.

Bon un peu de patience, c'est pas fini.

Ce que je veux dire, c'est que les sons dans l'oreille sont reçus globalement, mis en mémoire, puis sélectionnés en fonction de ce que la volonté d'écouter décide *après première analyse.* On peut donc écouter rétroactivement ce que l'on a déjà vaguement entendu.

Pour le regard, c'est très différent. Il faut d'abord détourner le regard ou la tête, ce qui te donne un cadre dans lequel ta fovéa, le ventre de l'œil à haute définition, te renseigne sur l'intérêt ou non de ce que tu regardes. Mais en cinéma, c'est trop tard : tu ne peux pas aller et venir; tu serais obligé de couper le plan.

La boule d'écoute

Il ne faudrait pas être obligé de choisir le son lors de la prise de vues, mais enregistrer tout le champ sonore comme le font les oreilles, en stéréo et *laisser ensuite au montage la possibilité de sélectionner* dans la masse sonore celui ou ceux des événements qui paraissent les plus pertinents ou qui servent le mieux le propos du réalisateur. Ce serait une sorte de « boule d'écoute » qui se meut après coup dans l'espace de l'audition.

C'est ainsi qu'un enregistrement stéréo- global se transformerait par la suite en un signal mono ou stéréo (cadré); cette boule d'écoute peut se mouvoir à travers le champ sonore enregistré aussi vite que l'on veut, car on a l'habitude, tant dans la vraie vie qu'au cinéma, de faire des panoramiques sonores très rapides et même des sautes instantanées de l'écoute. Alors que l'œil ne supporte pas les panoramiques très rapides et trop fréquents.

Une telle machine est un rêve pour l'heure, mais s'il y avait une demande suffisante, il n'y a pas de raisons de ne pas la réaliser à l'usage du cinéma. Il y a pas mal de temps que les espions de la CIA savent retrouver une conversation dans le magma des bruits d'une rue; ils ont de très puissants ordinateurs pour cela. Mais quand on voit la taille d'une calculatrice scientifique de bureau comparée à celle d'un ordinateur d'il y a dix ans, de puissance égale, on peut toujours espérer.





« J'aimerais bien voir la photo que ça va donner ». In : S T., J.-P. B et une main. *Off :* Bergala qui se roule sous une banquette. Mais ce qui suture ces deux regards torves, ce n'est rien de *visible*, ce à quoi ils renvoient c'est à un off auditif, le va et vient de la *boule d'écoute*. (C'est un commentaire Daney et c'est une photo Bergala)

Cahiers. *Tu parles ici de prise de son qui se fait à posteriori, au montage. Ne serait-ce pas le moment, si tu estimes en avoir fini avec les machines de prise de vue et de son, de parler de ce maillon essentiel qu'est le travail préalable à toute diffusion du film achevé?*

Beauviala. Et d'abord qui te dit qu'une prise de vue doit se transformer en un produit fini, achevé?

C'est complètement triste qu'il faille que toute chose soit achevée. Quand j'entends ce mot, je pense « achever les chevaux ». Je n'aime pas finir les choses, que ce soit une maison, une peinture, un objet, j'aime bien savoir que l'on peut redémolir, perfectionner.

Cela mis à part, c'est vrai que la partie la plus intéressante, la plus essentielle à la constitution d'un film compréhensible, c'est le travail sur les temps relatifs, sur le son et sur les photogrammes. On appelle ça le montage, le mixage et le truquage. Tu te rends compte, le « truquage » ! Comme si le reste n'était pas aussi vaste manipulation ! Pas étonnant que les réalisateurs se foutent à ce point de la structure photogrammatique des images ! Depuis Marcel L'Herbier et Max Ernst, je n'ai pas vu grand-chose. Sauf, peut-être, l'avant-garde new-yorkaise, les bandes-vidéo de Nan Hoover et de très courts films de publicité.

C'est vrai qu'en couleurs maintenant, les labos facturent des sommes astronomiques. Eh bien, je crois que dans le futur, le travail sur la photogramme va avoir de plus en plus d'importance, avec l'avènement du transfert électronique (35 mm, 16 mm, vidéo-lourde, vidéo-légère, super 8) qui te permet de décomposer et de recomposer tes originaux à ton gré, quels qu'ils soient, de transférer sur le format de diffusion que tu as choisi (35 mm, 16 mm, vidéo à haute définition par câble, vidéo de télédiffusion, vidéo-cassettes, super 8, vidéodisque).

Mais je reviendrai sur le travail du photogramme c'est là que l'électronique va apporter le plus de choses.

Pour te dire, un film 35 sur négatif couleur pourra être transféré sur copie 35 à travers un système de traitement électronique et ce sera meilleur que les copies actuelles faites par report optique direct.

Puisque tu me poses toujours des questions sur la vidéo-légère, et que je suis saturé par la vidéo-légère, je vais commencer par parler du montage à travers cette belle invention.

Ou plutôt : de l'impossibilité congénitale du montage en vidéo-légère. J'ai dit déjà que l'enregistrement vidéo a été inventé pour mettre en conserve des émissions télé déjà faites, et quand Sony et les autres ont commencé à vendre leurs petites machines, ils n'avaient pas dépensé un sou, pas un, en vue du montage. Il fallait monter les bandes en les cisaillant en travers comme on fait sur les bandes audio.

C'est Robert Forget, un canadien travaillant à l'Office National du Film et au Vidéographe, qui a le premier modifié le Sony pour en synchroniser deux en marche avant et arrière afin de pouvoir monter électroniquement. Exactement comme cela se faisait sur les grosses machines quadruplex deux pouces de la vidéo-lourde; des engins coûtant aux alentours du million de francs. Ces passionnés de la première heure ont fait les frais de cette tare initiale, et cette tare existe encore; c'est pour ça que toute réalisation de films vraiment passionnants tournés en vidéo-légère est bloquée. On l'a bien vu avec ce que sont devenus les films tournés en paluche et cassette 3/4 de pouce. La seule chose à ce jour que j'ai pu voir, et passionnante, c'est les films de la bande à Gatti-Châtelain, mais considère l'aide de l'INA, le transfert sur un pouce, et le temps incroyable qu'ils ont passé.

Le problème que posait l'enregistrement vidéo au montage c'est que les images sont enregistrées en travers du ruban et sur un ruban très fin que l'on ne peut pratiquement pas couper; et le pourrait-on que les images n'étant séparées que par quelques centièmes de millimetre, il n'est pas possible de choisir sérieusement le lieu de coupe. Du coup il a fallu inventer autre chose et l'avantage du montage en vidéo justement c'est que l'on peut essayer sans colle ni ciseaux, la coupe par commutation électronique entre les scènes I et II, par exemple, en avançant ou reculant l'instant de la commutation d'image entre deux magnétoscopes lecteurs respectivement porteurs de la séquence I et II.

Mais là s'arrête tout plaisir de monter, car ensuite une fois reporté sur la bande de recopie ton plan I, puis II, puis III – c'est figé. Si maintenant je dis, j'ai mes séquences 1, 2, 3... très beau, très coulé, les plans de coupe sont exactement à l'endroit où je voulais... Merde quand même j'en suis au plan numéro 10, il me semble, mais je suis con, le plan numéro 2 finalement il aurait mieux valu que je le coupe en deux : 2a et 2b, et que 2b je le mette entre le plan 4 et le plan 5. *Eh bien ça, tu peux pas* (ça c'est un exemple de ce que l'on souhaite en permanence, et qui se fait sans problèmes sur une table de montage film). Ou bien : je veux simplement raccourcir ce plan 2 qui décidément traîne.

Ignotus. *Mais si c'est un raccourcissement, tu peux toujours supprimer.*

Beauviala. Non, parce qu'alors tu as un bout de plage blanche, du vide; ou alors faut mettre quelque chose à la place; mais tu n'as quand même pas toujours un plan de coupe à ta disposition, et puis c'est du remplissage, pas du montage. Étonne-toi après que tu t'emmerdes en regardant de la vidéo-légère...

Cahiers. *Et si, réflexion faite, tu veux rallonger un plan que tu as coupé trop court au début de la bande ?*

Beauviala. Alors là, tu es cuit. Ta bande de recopie est à foutre à la poubelle, enfin pas à la poubelle; si tu as les nerfs solides, tu l'effaces et tu recommences à zéro. Bien entendu, il y a des grosses machines avec ordinateur incorporé qui peuvent faire le boulot; mais ça coûte des millions et des millions – plus la peine de parler de vidéo-légère. Et je n'ai encore rien dit du montage son en vidéo-légère. De toute façon, dans la plupart des cas, le son original est mauvais. Le mieux c'est encore de mettre un disque ou de commenter en voix off entre ses dents. J'y pense, c'est un peu comme sur les bandes Watergate de Nixon : celles où il y avait vraiment trop de plages « effacées » par influences extra-terrestres, ils ont prétendu les avoir perdues.

Cahiers. *Là tu es en train de penser le montage selon les schémas hérités du cinéma et auxquels, bien sûr, la vidéo n'est pas adaptée. Est-ce qu'on ne pourrait pas, au contraire, imaginer une autre conception du montage (et du tournage) à partir des limitations imposées par la vidéo?*

Beauviala. On peut tout imaginer et les gens de cinéma n'ont pas attendu la vidéo pour penser la préparation et le montage d'un film de façon différente. Les longs plans séquence de Hitchcock *(La Corde)* ou le *Docteur Cordelier* de Renoir, préexistent à la vidéo. Et le découpage préalable de Bresson est à ce point précis qu'il n'a pratiquement pas à mettre les pieds dans la salle de montage. Mais si le montage existe, ce n'est pas question de syntaxe dominante issue d'un groupe de théoriciens impérialistes du genre S.M. Eisenstein. C'est à cause du fonctionnement de l'esprit *(trial and error);* il n'y a pas d'exemples de choses que...

Cahiers... *que tu fasses en commençant par un bout et en finissant par l'autre.*

Beauviala. Non, quoi que tu fasses tu te trouves devant un prototype. Tu as envie de ré-équilibrer certaines masses, de modifier certains détails. Tu touches et tu retouches. Ainsi la sculpture, regarde Germaine Richier, l'objet qu'elle laisse sur le sol est encore modifiable par toi qui le regardes. Pense à ces bâtiments de béton du genre Palais des Sports ici à Grenoble; c'est une horreur, et pourquoi? Il n'y a plus aucune place, aucun creux pour la reprise et la modification. Dessinés une fois pour toutes à la règle et au compas, ce sont des êtres morts.

Si le centre des villes est souvent si amical, c'est qu'il s'est fait par petits bouts rajoutés, redémolis, reconstruits, et non coulés d'un seul coup comme les Villes Nouvelles, les froids quartiers du 19e siècle.

Le montage est propre à l'esprit de l'homme, et le montage en cinéma n'est qu'une manifestation de ce besoin. Non seulement il ne faut pas accepter les limitations imposées par la vidéo, mais au contraire réclamer aux constructeurs de matériel cinéma de profiter des progrès de l'électronique pour modifier et améliorer encore la facilité de montage qu'apporte le film cinématographique.

Cahiers. *Cette fois-ci n'oublie pas de parler du montage du son.*

Beauviala. Non, je ne vais pas oublier, je ne vais pas oublier. Depuis le début je vous dit que mon enfant chéri du jour c'est le marquage du temps en clair. Et à quoi ça sert le marquage en clair si ce n'est pour le plaisir et l'invention du monteur de sons et d'images *(à suivre).*

Propos recueillis par
Alain Bergala, Jean-Jacques Henry et Serge Toubiana

1 Quand tu quittes un appartement maintenant, le syndic t'oblige à tout repeindre en gris-souris. L'écran vidéo c'est ça, même si les couleurs claquent et hurlent, c'est quand même gris-souris.
2. *Les Nouveaux Mystères de New York.* Art présent N° 6/7, 1er trimestre 1978
3. *Mon œil,* 20, rue d'Alembert, Paris 75014 - 331.69.00.

La vidéo : le règne du fil

Tableaux vivants, de Raúl Ruiz

D'UNE INSTITUTION L'AUTRE

ENTRETIEN AVEC RAUL RUIZ

« Dans une citadelle assiégée, toute dissidence est trahison ».
« Toute institution, pour subsister, doit se mettre dans une situation de citadelle assiégée ».
Entre ces deux phrases, entre le Chili et la France,
entre le langage mort et les tableaux vivants, prennent place
les fictions de Raúl Ruiz.

Cahiers. *Il faut d'abord rappeler le fait que tu as fait partie de la résistance chilienne, que tu as été considéré comme un cinéaste de la gauche chilienne exilée et que les films que l'on a pu voir de toi présentent au moins une contradiction par rapport à ça. Des films qui ne sont pas sortis, comme* L'Expropriation, *qui a été fait la dernière année de l'Unité Populaire, ou encore comme* Dialogues d'exilés, *qui a été fait dès ton arrivée en France en 1974, ont un statut paradoxal dans la résistance chilienne, si l'on pense par exemple à des cinéastes comme Miguel Littin qui s'est fait un devoir d'exalter toutes les phases de la lutte du peuple chilien contre ses oppresseurs. Or tes films ont une portée satirique, une volonté, et des effets comiques certains et on peut y constater une sorte de dérision par rapport aux positions ou aux certitudes de la résistance chilienne dont tu faisais partie.*

Raúl Ruiz. Oui peut-être. Tous les cinéastes chiliens, après les élections, ont essayé de faire ce qu'ils *devaient* faire et moi, j'ai fait plutôt ce que je *pouvais* faire, ce qui est une autre chose. Il y a donc eu un problème de moyens : nous avons eu des moyens différents. Et les moyens déterminent beaucoup ce que sont les films. Peut-être suis-je plus sensible que les autres aux déterminations créées par les conditions de tournage, si bien que mes films ont cette caractéristique d'être des réflexions sur un problème politique *et* sur la façon dont on est en train de tourner ce problème politique. Voilà pourquoi parfois on a commencé par développer certaines images avec une démarche plutôt épique et on a fini par mettre en question cette démarche. C'est le cas notamment de *Dialogues d'exilés* et de *L'Expropriation.* Pour *Dialogues d'exilés,* on voulait faire une espèce de film de « prospective » où on essaierait de voir quelles seraient les difficultés que rencontrerait une organisation politique dans l'exil. On ne parlait pas d'une organisation de la résistance, parce que ça c'était trop prétentieux (et je crois qu'on a eu raison parce que cette résistance, du moins telle qu'on l'imaginait alors, c'est-à-dire très stéréotypée, elle n'existe toujours pas). On a commencé le film comme ça, comme un catalogue des problèmes qu'on aurait, et pendant qu'on faisait le film, ces problèmes se sont réellement posés et quand le film fut fini, il fut pris par les Chiliens qui le virent comme une sorte de dénonciation mal venue (ce n'était pas le moment de dire tout ça), alors que j'avais voulu faire un film très sage, pas gênant. Cette réaction est peut-être aussi dûe au fait que, vu les moyens de tournage (il y avait très peu d'argent) et le fait que moi et tout le monde dans le film étions des exilés, nous avions tendance à rigoler, à prendre un peu une attitude ironique par rapport à ce qu'on faisait et aux grands problèmes qu'on voulait traiter. Quand j'ai vu le film fini, je me suis dit que c'était quand même plus sain que le film qu'on voulait faire au début. Ce film où on aurait proclamé qu'on s'était échappé comme des lions.

Cahiers. *Ce qui est très frappant dans ce film, c'est qu'à une époque où, semble-t-il, la seule chose qui pouvait se faire du côté des cinéastes chiliens, c'était d'exalter les luttes passées et présentes du peuple chilien, toi tu as choisi de prendre le parti (plutôt courageux) qui était de parler de la condition, en un sens misérable et en un sens comique et pénible, des exilés chiliens. Si bien que le film est extrêmement drôle et aussi extrêmement déchirant sur la condition des exilés chiliens et ça le rend sans doute beaucoup plus durable que les films de* semblant *qui ont été faits à ce moment-là sur les conditions héroïques des luttes passées, présentes et futures...*

Ruiz. C'était ça. On avait de très petits moyens, la solidarité d'un certain nombre de techniciens français, des gens qui nous ont prêté de la pellicule par-ci par-là, qui nous faisaient crédit. Nous n'avions pas à conformer le film à une commande précise. Si bien qu'on a fait ce qu'on voyait, un peu à l'aveuglette, de façon un peu somnambulique, le seul élément de cohésion étant peut-être le texte de Brecht, « Dialogues d'exilés » qu'on a pris comme point de départ pour jouer notre attitude par rapport à la situation qu'on vivait. Ici se pose le problème : quand on va réaliser un produit, il doit correspondre à ce que veulent les gens qui l'ont commandé, par exemple montrer la lutte du peuple alors que nous, nous étions principalement navrés par le fait d'avoir contribué à l'une des plus grandes défaites du prolétariat mondial. On se sentait responsables et ceci explique notre position ironique...

Cahiers. *Tu peux expliquer en quoi vous avez été responsables ?*

Ruiz. N'importe qui qui sait lire et écrire, qui a un minimum de formation et qui habite dans un pays du Tiers monde est responsable de ce qui se passe. Ce n'est pas une responsabilité abstraite, c'est très concret. Moi, par exemple, on me

commandait des films, je faisais des films de propagande et comme membre du Parti Socialiste, j'essayais de travailler comme adjoint du Département de Communication du Parti, ce qui voulait dire : travailler avec un syndicat de projectionnistes et d'ouvreuses de cinéma, en même temps faire des films de propagande et aussi des films de réflexion etc. Pareil pour Soto, pour Littin. Donc, on était responsables, évidemment. Quand tu déclares la guerre et que tu perds la guerre, tu es responsable de la défaite. Nous avons perdu la bataille des media.

Cahiers. *Et dans ces films de propagande que tu faisais alors au Chili, qu'est-ce que tu penses qui n'allait pas ?*

Ruiz. C'est un problème de direction. Nous sommes responsables parce que nous voulions ce type de direction qui correspondait aux vœux de la plus grande partie de la gauche chilienne. Nous voulions certaines choses, les dirigeants confirmaient à peu près cette ligne, ligne majoritaire donc, plutôt démocratique. Et on s'est trompé. Ces films de propagande déclaraient la guerre ouvertement mais on n'avait pas d'armée assez forte, assez préparée.

Cahiers. *Une mauvaise conception des media ?*

Ruiz. Une mauvaise conception de la guerre. On ne savait pas ce que c'était que la guerre. On la déclarait tous les jours et la guerre a eu lieu et on l'a perdue, très vite.

Cahiers. *Mais aujourd'hui, ce qu'on dit du Chili (ce que nous disait Mattelart par exemple), c'est : pendant l'Unité Populaire, ce que les gens regardaient massivement, c'était les feuilletons américains etc. C'est donc aussi une conception des media qui est en jeu...*

Ruiz. Qu'est-ce que ça veut dire, dans les media, déclarer la guerre ? Ça veut dire qu'on prenait en charge tout un champ qu'on n'était pas capables de remplir. On ne pouvait pas répondre à la demande du chilien, de tout le Chili. Alors ? Quand on n'a pas la possibilité d'affronter une certaine situation, il faut se résigner à faire ce qu'on peut de la façon la plus réaliste possible.

Cahiers. *Tu présentes ça comme un échec inéluctable...*

Ruiz. Nous n'étions pas capables de répondre aux besoins de la population. Moi, je ne suis pas capable de faire un film amusant pour tout le monde au Chili, ce sera un film ennuyeux pour le chilien normal. Et c'était comme ça pour tous les cinéastes. On essayait d'avoir des films des pays socialistes qui auraient pu nous aider, mais ces films ne correspondaient pas plus à ces besoins. Je sais bien que c'est complexe, que les gens sont conditionnés etc. Mais quand vous rencontrez chaque jour des camarades qui vous disent : vous faites des choses qu'on ne comprend pas, qui sont très ennuyeuses etc., c'est quelque chose avec quoi il faut compter, si on veut lutter dans les media...

Cahiers. *On trouve dans tes films une constante assez rare, une attention très particulière portée aux stéréotypes idéologiques. Aussi bien dans* L'Expropriation *qui met en scène, de façon très ironique, les certitudes idéologiques et politiques de l'Unité Populaire, que dans* Dialogues d'exilés, *la confrontation de l'idéal démocratico-révolutionnaire chilien avec des conditions de vie qui le mettent rudement à l'épreuve. Aussi bien ton dernier film, qui, semble-t-il, n'a rien à voir avec ça* (La Vocation suspendue) *et qui montre les démêlés d'un séminariste avec la hiérarchie de son église qui se heurte plus ou moins aux réalités de sa condition. Il y a une cohérence là-dedans. Comme si les films que tu as faits en exil mettaient en scène le rapport à une hiérarchie qui était en place et dont tu étais un rouage, le rapport entre les cinéastes progressistes chiliens à l'Unité Populaire et l'échec de ce rapport. Comme si tes films, c'était toujours l'analyse d'une situation typiquement masochiste...*


Petite colombe blanche (tournage). De dos : Raúl Ruiz.

Ruiz. Ecoute. C'est très simple. Chaque fois que j'ai fait un film, pendant les trois ans d'Unité Populaire, j'ai cherché à traiter une situation que la théorie générale qu'on avait alors ne parvenait pas à expliquer. C'était des situations exceptionnelles. Dans *L'Expropriation,* c'était le cas d'un patron qui voulait donner sa terre. Situation qui s'est produite et que j'ai étudiée parce que j'en ai été plus ou moins témoin. Et dans un film que vous n'avez pas vu, que j'ai fait au Chili et qui s'appelle *Réalisme socialiste,* c'était le cas de gens qui avaient trouvé une place dans le procès politique chilien parce que la base de l'Etat s'était tellement élargie qu'il lui fallait trouver du monde. Or, il était évident que ces gens qui venaient juste de trouver du boulot se sentaient aussi appelés par la révolution, et qu'ils vivaient ça d'une façon complètement hystérique, se croyant appelés à des tâches métaphysiques (alors qu'il était clair qu'on avait seulement besoin de plus de fonctionnaires). Il s'ensuivait des situations paradoxales : par exemple, on te

Nadie dijo nada, de Raúl Ruiz (1972).


nomme « chef du centre du cinéma ». Qu'est-ce que fais ? Tu appelles tes copains, des gens comme toi, des gens que tu connais et tes copains deviennent « les masses ». Et toi tu continues à avoir un rapport « de club » avec eux et tu es intimement persuadé qu'il s'agit d'un rapport socialiste très avancé, alors que ce n'est pas vrai du tout, et que ça n'a aucun rapport avec ce qui se passe dans l'ensemble du pays...

Cahiers. *Effectivement, c'est un peu le sujet de tes films. Il semble qu'il y ait une situation réelle qui reste obscure, qui est essentiellement obscure, et puis il y a une situation artificielle, une simulation, qui fonctionne mais avec un certain décalage, d'où des perturbations.*

Ruiz. C'est vrai qu'on était persuadés que le Chili était le scénario de ce qui allait se passer quelques années plus tard en Europe. Une prise de pouvoir qui n'en est pas vraiment une, avec une perspective léniniste et un contexte social-démocrate. Et tout le monde voulait savoir ce que ça donnait. On se sentait comme des comédiens et on a effectivement vu le public arriver : on a vu Yves Montand, Theodorakis, tout le monde. Cette sensation d'être en train de simuler quelque chose, sensation de fragilité, était présente tout le temps. De ce point de vue, ça a été une utopie parce qu'on savait bien qu'on n'était pas en train de construire quelque chose mais de faire une mise en scène...

Cahiers. *Mais tes films sont les seuls à prendre en considération cet état de choses de façon tout à fait systématique et logique. Si on prend un film comme* Métamorphose du chef de la police politique, *on voit que le personnage du flic est visiblement copié sur des personnages de flics américains. Et le film est mauvais, parce que Soto prend ça au sérieux. Alors que tu sembles être le seul cinéaste (et pas seulement au Chili) à prendre au sérieux ce caractère de simulation des situations idéologiques. Ce qui explique la cohérence que l'on trouve dans tes films. Là où un cinéaste comme Helvio Soto fait d'abord des films triomphalistes quand il est au Chili, puis des films pleurnichards quand il est en exil, toi tu suis une certaine continuité, il n'y a pas un basculement traumatique avant/après.*

Ruiz. Continuité de réflexion, oui. Mais il me semble qu'il y a un basculement chez moi puisque mes thèmes, ma problématique ont changé. Tandis que Littin fait en exil les mêmes films qu'il faisait au Chili. J'ai l'impression que c'est la même chose, exactement. Ce sont des variations de massacres. A chaque fois, on tue plus de monde. Dans *Le Chacal de Nahueltoro,* c'était un seul, puis des centaines, maintenant c'est à l'échelle d'un continent, c'est tout un pays qui est tué. Je crois que chacun est pris dans sa machine. Littin est pris dans sa machine. L'influence que ça a dans les mass-media, ça on verra après. Moi j'avoue qu'il m'est impossible de faire un film sans prendre en compte les conditions dans lesquelles je le fais, donc ma condition même, la condition d'exilé qui doit faire des films en France avec des français et sur un sujet français. J'essaie de le faire. Et lui Littin, il fait un film mexicain-cubain. Il est pris par une machine et moi par une autre. De ce point de vue, il est assez injuste de nous opposer.

Cahiers. La Vocation suspendue, *c'est effectivement un roman français, mais qu'est-ce qui t'a retenu plus particulièrement dans le roman de Klossowski ?*

Ruiz. C'est très simple. J'ai lu le roman que j'ai trouvé par hasard (je ne connaissais pas du tout Klossowski) vers 1975. Et j'ai vu là dedans des querelles qui, tout en étant très loin des querelles de la gauche chilienne auxquelles j'avais participé comme militant, clarifiaient ce qu'il y avait de rituel là dedans. Ce n'était pas pour prendre des distances et ridiculiser ces querelles, c'était pour mettre en évidence ce qu'il y avait de rituel dans les deux démarches, dans cette machine qu'est l'Institution. Mais si j'avais traité ce problème en le situant à l'intérieur de la gauche chilienne, ç'aurait été pris au premier degré et, comme *Dialogues d'exilés,* très mal reçu. La différence, c'est qu'au Chili je croyais naïvement clarifier les choses afin d'agir, alors qu'ici, je fais simplement une réflexion sans être sûr de l'effet que ça peut produire.

Cahiers. *Parlons un peu de ces « machines de production », ici, aujourd'hui en France, mais d'abord au Chili. Comment cela se passait-il ?*

Ruiz. Là, il n'y avait pas de machine du tout. Ou plutôt la machine n'était pas chilienne du tout. Il y avait le fait qu'on était plus ou moins touchés par le fait qu'en Europe, au moment de la Nouvelle Vague, il y avait des gens qui faisaient des films qui concernaient la vie quotidienne et qui étaient faits avec très peu de moyens. Et nous on pensait qu'il fallait faire des films sur les choses qu'on voyait tous les jours mais on n'avait pas de moyens. Et puis il y a eu l'exemple brésilien qui tournait complètement le dos au système américain de production. C'est ce qu'on a voulu faire. Mais on n'avait pas d'idées claires sur comment construire la machine de production parce que cette machine n'existait pas. On ne savait pas très bien quelle machine créer et comment la créer. On était simplement des cinéphiles, des « cinéclubistes ». On voulait faire des films. Après, il y eu les déclarations venues d'Argentine (Solanas) qui nous ont un peu culpabilisés de vouloir faire seulement du cinéma. C'est à ce moment-là qu'on s'est politisé, d'une façon assez artificielle je pense. La politisation réelle est venue avec le mouvement d'Unité Populaire que personne n'attendait. A ce moment-là, on a tout stéréotypé et on est devenu des comédiens. Forcément. Puisqu'on nous applaudissait tellement, il fallait bien saluer.



Dialogues d'exilés.

Au Chili donc il n'y avait pas de machine. J'ai convaincu mon père de me prêter un peu d'argent. *Tres tristes tigres* a coûté 10 000 dollars. Les autres films ont été produits par la RAI et avec l'argent de la RAI j'ai pu faire trois films. Ensuite, il y a eu un ami qui a fait un héritage. L'appareil d'Etat n'avait pas d'Aide à la production. C'est pour cela que la première fois que j'ai senti le cinéma comme le produit d'un appareil très déter-

miné, c'est en France. J'étais en Allemagne avant, mais je ne l'ai pas senti là-bas comme ici. Je le sens à certains détails : par exemple, ici, en France, il faut une idée pour faire un film. Pourtant, il y a beaucoup de films dans l'histoire du cinéma qui sont faits sans ce qu'on appelle ici « une idée ». Dans *La Vocation suspendue,* il y a deux films qui racontent la même histoire, c'est ça l'idée. *Les Yeux fermés :* quelqu'un qui ferme les yeux, qui se fait passer pour aveugle, qui se promène dans la rue, et tout ce qui lui arrive ; ça aussi, c'est une idée. C'est une caractéristique du système français.

Cahiers. *En France, jusqu'à présent, tu as travaillé dans des appareils d'Etat...*

Ruiz. Oui. Tout le monde travaille plus ou moins avec l'Etat. Le contraire est rare. Je ne connais pas bien le cinéma commercial mais je suis persuadé que l'Etat est là, d'une façon ou d'une autre.

Je me suis trouvé à Paris complètement par hasard. Je partais faire un film au Pérou, je passais par Paris trois ou quatre jours pour voir quelques amis exilés ici et j'ai eu l'idée de faire le film en France, ce qui reviendrait moins cher qu'au Pérou. La proposition péruvienne était très simple : cela s'appelait *Le Monde à l'envers et le corps dispersé* et ce film, je l'ai fait par la suite, mais au Honduras. Le point de départ c'était d'essayer de prendre un groupe de paysans dans une situation de changement et de leur faire représenter les situations du socialisme utopique (qu'est-ce qui se passe s'il n'y a pas de famille, de propriété, de nation ?) La télévision allemande n'a pas apprécié cet internationalisme, ce cosmopolitisme, elle a refusé de faire le film. Je suis resté en France où j'ai fait *Dialogues d'exilés.* Après quoi j'avais tellement de dettes qu'on ne pouvait plus partir. J'ai été obligé de faire un autre film et voilà, je suis toujours là... et j'ai encore des dettes.

Cahiers. *Est-ce que tu considères* Dialogues d'exilés *comme un film français ?*

Ruiz. C'est un film qui a la nationalité panaméenne...

Cahiers. *Comment es-tu venu au cinéma ?*

Ruiz. Il y avait tous les vendredis une séance au ciné-club universitaire. A l'époque je ne m'intéressais pas beaucoup au cinéma. Je faisais du théâtre, j'écrivais des pièces de théâtre (qui ont été représentées d'ailleurs). C'était l'époque où les Etats-Unis tentaient de faire une sorte de récupération des intellectuels, ce qu'ils ont réussi plus ou moins. Ça a eu pour effet l'attribution d'un certain nombre de bourses, j'en ai eu une pour écrire du théâtre. J'avais dix huit ans, mes pièces ont été représentées, ce qui me permettait de vivre pas trop mal. Ça m'a donné plus de temps pour voir un peu le pays. Comme on faisait du théâtre à la mode, c'est-à-dire d'avant-garde, ça ne concernait pas tellement le pays. Pour montrer ce qu'on voyait tous les jours, le cinéma était effectivement mieux que le théâtre. C'est ainsi que j'ai été amené au ciné-club où l'on débattait de questions comme « Rossellini est-il synthétique ou analytique ? », où l'on s'interrogeait sur la nature des travellings chez Resnais.

C'était très stimulant pour quelqu'un qui n'avait jamais pensé au cinéma comme à un art susceptible de faire gagner une cause. Et pour l'intellectuel latino-américain l'art c'est ça, contribuer à faire gagner une cause, sinon ce n'est pas de l'art. J'ai donc fait un scénario, je l'ai montré au seul cinéaste chilien de l'époque, Sergio Bravo, (un auteur de court métrages qui faisait tout dans ses films et qui avait été mis à la tête du seul Département de cinéma qui existait à l'époque, relié à l'Université du Chili) et il m'a dit : voilà, tu as quarante boîtes de pellicule 16 mm, une caméra, tu dois apprendre à faire marcher tout ça, après tu as une table de montage, tu peux faire des films avec un peu d'argent. A l'époque, Joris Ivens passait par le Chili et comme c'était un cinéaste qui faisait de « vrais films » je suis allé le voir pour lui demander des conseils et il m'en a donné un certain nombre. C'était dans les années soixante. Mon premier film était ce qu'on appellerait aujourd'hui un film « expressionniste », à la Polanski. A cette époque, il y avait beaucoup de problèmes politiques, des grèves, etc., et nous étions assez embêtés parce que nous voulions filmer dans des rues vides et il y avait tout le temps des gens qui se battaient avec la police dans les rues etc. C'est ainsi que j'ai commencé naturellement à avoir envie de profiter de ce spectacle. Le décalage entre ce que je tournais et ce qui se passait me donnait envie de mêler les deux choses. En plus, il n'y avait pas de vrais techniciens sur le film, mais plutôt des gens qui gagnaient leur vie autrement, par exemple en faisant des photos de mariage et chacun avait vu quelque chose et disait : tiens et si on filmait cela ? C'est ainsi que j'ai eu chaque fois la même expérience : commencer un film et en finir un autre. La première fois que j'ai fait des vrais films, c'était en France parce que là, il faut un scénario, parce que les syndicats exigent qu'on donne un texte quinze jours avant le tournage, des films où il y a une correspondance entre ce qu'on propose et ce qu'on donne. *La Vocation suspendue,* c'est un double règlement de comptes, avec l'Eglise (puisque j'avais été étudiant en théologie) et avec certains aspects de la militance politique. Et j'ai essayé de faire le point sur la logique des deux institutions (*Institution* est un terme catholique d'ailleurs). Et dans les deux autres films – *Tableaux vivants* et *Le Colloque des chiens* – c'est un peu le même sujet. c'est-à-dire le rapport entre ce qu'on dit et ce qu'on montre). Les contradictions entre les deux, le fait qu'il y a des choses qu'il vaut mieux dire et des choses qu'il vaut mieux montrer. C'est un jeu. Du point de vue contenu il n'y a pas grand'chose, enfin pas de thèse...

Cahiers. *Alors, ce qui t'intéresse c'est de mettre en scène à la fois des discours et des comportements ?*

Ruiz. Ce qui m'intéresse ce sont plutôt toutes les possibilités de relations, de malentendus, entre ce qu'on voit et ce qu'on dit. Dans *Tableaux vivants,* ce sont des interprétations

La Vocation suspendue (D. Gélin) - Photo Ruszka





La Vocation suspendue (J. Rougeul)

chaque fois plus vastes à partir de tableaux tout à fait banals et identiques. Pour *Le Colloque des chiens*, on a pris un texte de « Détective », on a coupé des phrases et on a fait une histoire dans lesquelles les mêmes phrases se répètent à propos d'événements différents. Il se passe plusieurs choses mais c'est toujours la même phrase qui commente ce qui se passe. Tout le jeu est là. Le titre ne doit pas grand'chose à Cervantes, j'ai mis des plans de chiens qui aboient avec des sous-titres : « Amour », « Haine », « Violence ». J'ai intercalé trois types de films, un film qui est une espèce de photo-roman, un autre film où il y a des chiens qui parlent et un troisième film où l'on voit les lieux où est censé se passer le photo-roman et qui sont des paysages de rues avec des monuments cadrés de façon très banale.

Cahiers. *La forme du photo-roman t'inspirait spécialement ?*

Ruiz. Oui. Quand on a vécu une situation tellement stéréotypée, on est forcément fasciné par les stéréotypes. C'est ça d'ailleurs qui m'a fait m'intéresser à Klossowski. Car c'est quelque chose d'inquiétant quand même, ça se produit à un niveau planétaire, ce doit être un thème intéressant.

Le roman de Klossowski, « La Vocation suspendue », racontait une histoire que j'avais plus ou moins connue au Chili : la querelle entre les Jésuites et les partisans de la Vierge, où il y avait un groupuscule divisé en deux tendances qui supportaient la Vierge, les partisans du matriarcat de l'Eglise qui s'opposaient à la théorie des deux ordres (l'ordre naturel et celui de la grâce) et la hiérarchie de l'Eglise qui s'interposait avec l'Inquisition. Chaque fois qu'il y a une querelle, on pense à une querelle des anciens et des modernes, on ne pense jamais à des querelles entre plusieurs tendances simultanées, ce qui est pourtant le plus souvent le cas. Dans la gauche aussi. Et toutes ces querelles créent une logique de circularité qui est plus forte que l'Institution à l'intérieur de laquelle la querelle a lieu. Le rapport entre la querelle et l'Institution dans laquelle elle a lieu m'a donné la clé de la perfection de l'Institution, de son côté digestif, chimique. Alors que toutes les analyses que l'on fait de l'Institution nous la présentent plutôt comme un appareil qui fonctionne parfaitement, comme une machine. Et cet aspect où la liberté a sa place, sous la forme d'un simulacre de liberté, par rapport à un dogme non formulé, cela m'intriguait beaucoup parce que je voyais là un rapport entre l'Eglise et la gauche. Ça doit avoir un rapport avec n'importe quel type d'Institution puisque pendant le tournage de la *Vocation* tout le monde avait donné aux personnages des noms des membres de l'I.N.A., une telle était la Mère Angélique, l'autre appartenait au parti noir, un autre à l'Inquisition etc.

Cahiers. *Est-ce que l'I.N.A. est une institution despotique ?*

Ruiz. Oui. Comme Air France. Est-ce que les *Cahiers du cinéma* est une institution despotique? A moins que ce ne soit plutôt une tendance à l'intérieur d'une institution...

Cahiers. *Est-ce que toute lutte à l'intérieur de l'Institution renforce cette Institution ou contribue à la mettre en péril ?*

Ruiz. Il y a une phrase, attribuée à St Augustin et à Staline, qui dit « Dans une citadelle assiégée, toute dissidence est trahison ». Mais il y a aussitôt la contre-thèse : « Toute institution, pour subsister, doit se mettre dans une situation de citadelle assiégée »... Des deux points de vue, il s'agit d'une organisation paranoïaque.

Cahiers. *Est-ce que tu penses que les chiliens qui ont critiqué* Dialogues d'exilés *vont aller voir ce film-là ?*

Ruiz. Du côté chilien, tout le monde est ravi. Tous ceux qui ont vu ce film ont dit : c'est un film artistique. Ils m'ont dit : tu as réussi à faire un film en France, avec des français etc, ça prouve que les chiliens sont capables de faire des films français. Vous savez, il y a trois attitudes typiques pour un intellectuel latino-américain. L'une c'est Lautaro, un indien qui a été adopté par les Espagnols, qui a vécu avec eux, appris leurs techniques et qui, ensuite, a déserté pour rejoindre son peuple, s'est battu contre les Espagnols et les a battus en employant ces mêmes techniques qu'il avait apprises auprès d'eux. En un sens c'est à la fois l'agent de l'impérialisme et le militant qui lutte contre l'impérialisme. Il y a donc cette attitude qui est possible. L'autre, c'est Jimmy Button, un Indien qui a été adopté par le capitaine du Beagle, pendant le tour du monde de Darwin, un indien qui appartient à une race très ancienne, l'une des moins évoluées, qui a à peine réussi à donner un seul nom à des choses comme « le soleil », « le chemin » etc. Et on dit que trois semaines après avoir été adopté il parlait couramment l'anglais. Quand il est arrivé à Londres, il avait lu tous les livres qu'il avait trouvés sur le bateau, il est resté trois ans à Oxford pour devenir avocat. Et il a participé au second voyage du Beagle et là, le simple contact avec son peuple lui a tout fait oublier. Et il est resté à condition de tout oublier. Et l'autre, c'était Valderomat, le Oscar Wilde indien, qui était une espèce de dandy, de poète, qui fréquentait les salons de Lima où il insultait tout le monde de façon wildienne. Il sert à justifier cette culture, car sa peau est extensible et en même temps, elle n'est pas extensible à l'infini, parce que le corps de cet indien qui n'aurait pas dû être cultivé devient ridicule et d'ailleurs il meurt en se noyant dans une fosse septique.

Cahiers. *Et toi, où est-ce que tu te vois, entre ces trois attitudes ?*

Ruiz. J'ai l'impression que je me promène...

Cahiers. *Et tu penses nécessairement la culture européenne comme colonisatrice ?*

Ruiz. Elle l'est forcément. Nous, latino-américains nous sommes tous des sud-africains qui avons réussi.

Propos recueillis par
Pascal Bonitzer, Serge Daney et Pascal Kané

Tableaux vivants (maquettes)

Photos Ruszka

LES RELATIONS D'OBJETS AU CINÉMA

PAR RAÚL RUIZ



I



Les deux regards

En général, un film remplit la fonction de spectacle. On le montre pour qu'il soit vu. Ce qu'on voit est - en principe - suffisamment intéressant pour mériter d'être vu.

La vue se concentre sur une partie du monde. Ce fragment, nous le recevons dans une continuité. Cette continuité correspond à des mouvements que nous avons enregistrés auparavant avec les yeux. Elle correspond à des objets parmi lesquels nous nous sommes déplacés, à des lieux où nous pourrions nous déplacer. Etant donné qu'on a déjà vu ce qu'on est en train de voir à l'écran, nous sommes tentés de lui attribuer un sens : nous savons que ce marteau est lourd, que nous ne pouvons pas passer à travers ce mur. Cette correspondance entre ce que nous voyons et notre propre expérience habille les objets. Elle leur présuppose un fonctionnement. Ce que nous montre la caméra, nous le voyons deux fois : au premier regard, toutes les choses ont à peu près la même valeur; le fait que certaines soient plus proches que d'autres n'affecte pas fondamentalement notre jugement. Ce paysage est mis à sa place presqu'immédiatement et quelques-uns des objets qui le composent ressortent. Presque toujours, celui qui filme place sa caméra de telle façon qu'il obtient une simultanéité de regards. Cette affectation assigne leur place aux objets : quelques-uns sont transformés en toile de fond tandis que d'autres se détachent, privilégiés par les rapports que nous leur attribuons.

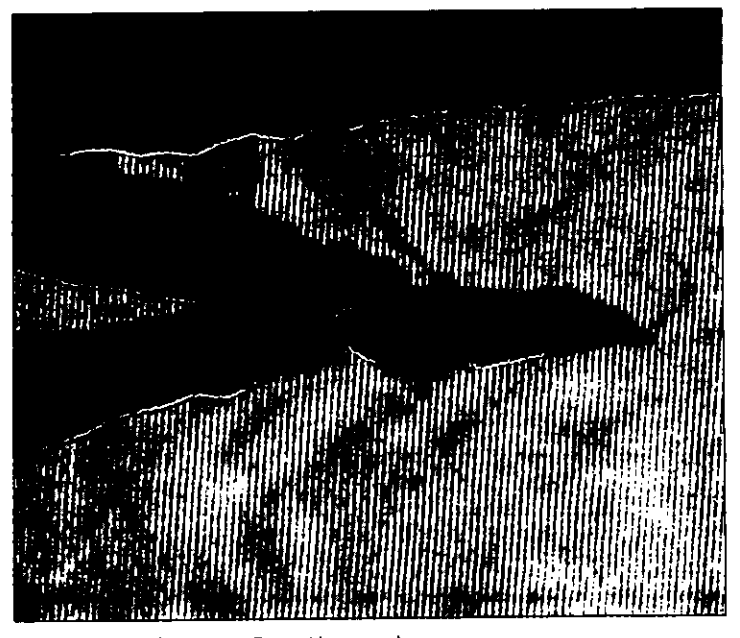
Des objets veulent émerger de la toile de fond

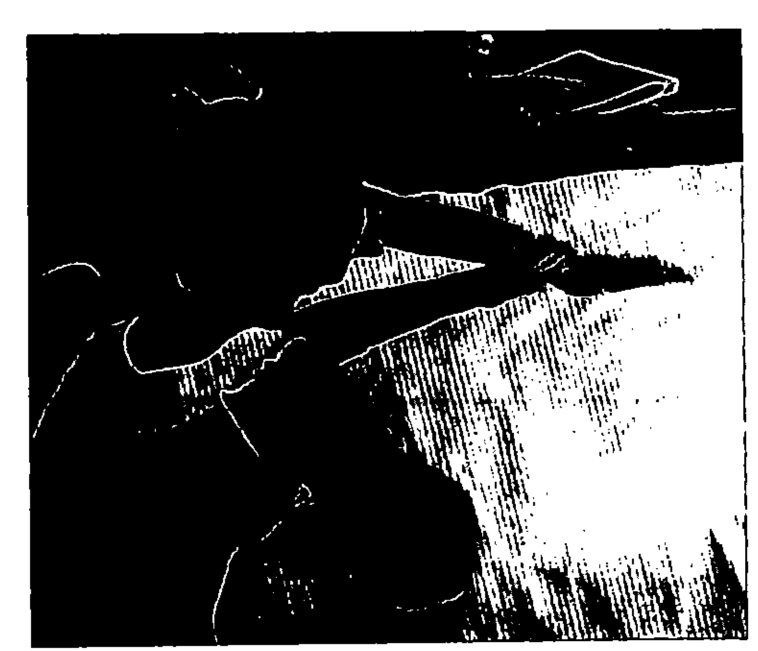
Pourtant, on ne peut nier l'existence d'une tension dûe au fait que certains objets luttent pour émerger de la toile de fond. Cela devient tout à fait flagrant dans certains films d'amateurs qui cherchent à filmer leurs proches à côté de monuments. Mais plus inquiétant est le cas des objets qui essaient d'émerger par eux-mêmes. Autrement dit, nous sentons qu'entre les éléments privilégiés et ceux qui essaient d'émerger, il existe des rapports difficiles à formuler. Cette tension constante, qui rend l'abstraction impossible au cinéma, peut faire penser à une espèce de courant souterrain qui accompagne toute série d'images, un courant qui, appuyé sur des objets identiques ou similaires, comme s'il s'agissait de signalisations de trafic, poursuit une histoire à moitié digérée par les objets montrés, a moitié attribuée par nous . Parfois, les objets de la toile de fond surgissent au premier plan seulement pour certains spectateurs : pour le cordonnier qui, par exemple, s'intéresse à un modèle de soulier porté par le protagoniste dans la scène du crime.

La remise en ordre des objets qui provoquent ce second regard présuppose une hiérarchie d'actions. Ces actions font ressortir certains objets, mais en même temps les limitent dans leurs possibilités de relation.

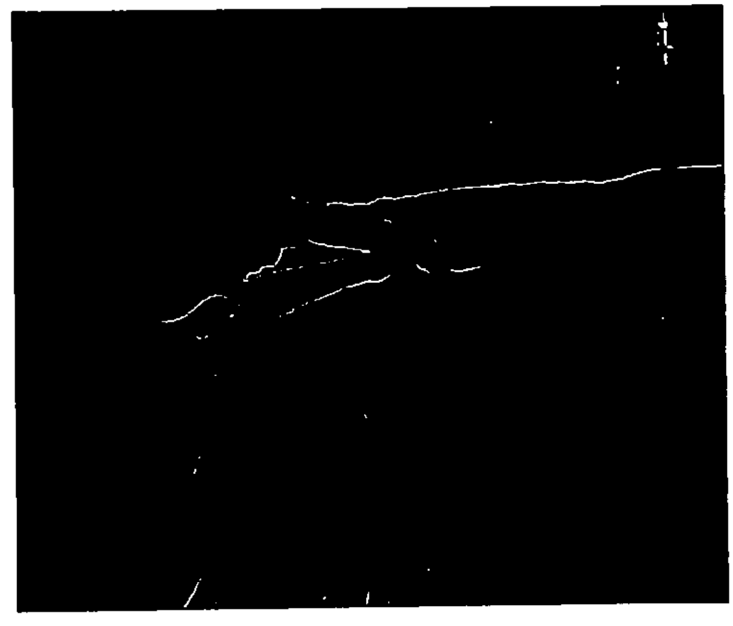
Avec un peu d'habileté, on peut s'arranger pour que les actions qui privilégient certains objets, se lient à de nouvelles actions qui permettent l'incorporation d'autres objets appartenant à la toile de fond. Poussé à l'extrême, ce procédé peut épuiser les relations entre les objets du *set* (1). Arrivé à ce point, on ne peut que couper et passer à autre chose.

Mais en général, avant d'avoir épuisé ces relations, on passe à autre chose. C'est-à-dire à un autre set dans lequel certains objets du premier sont conservés.

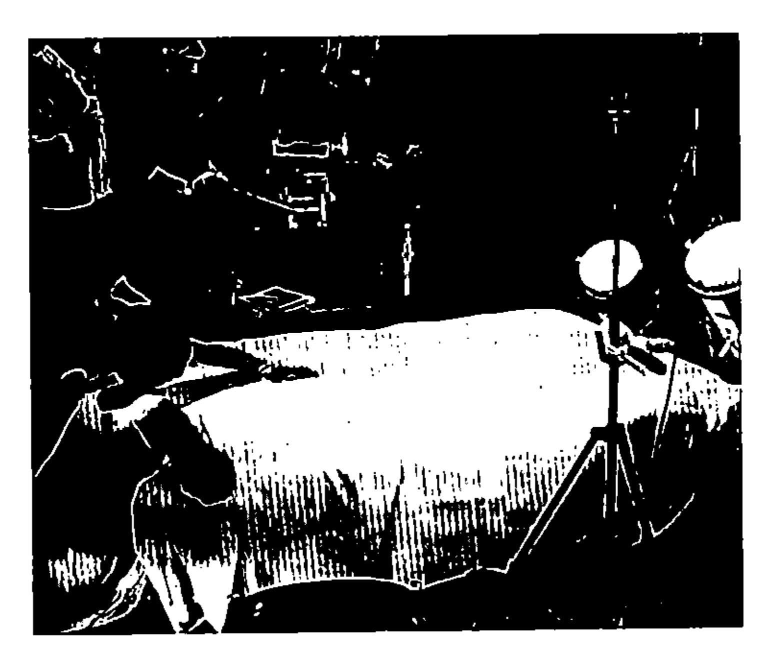


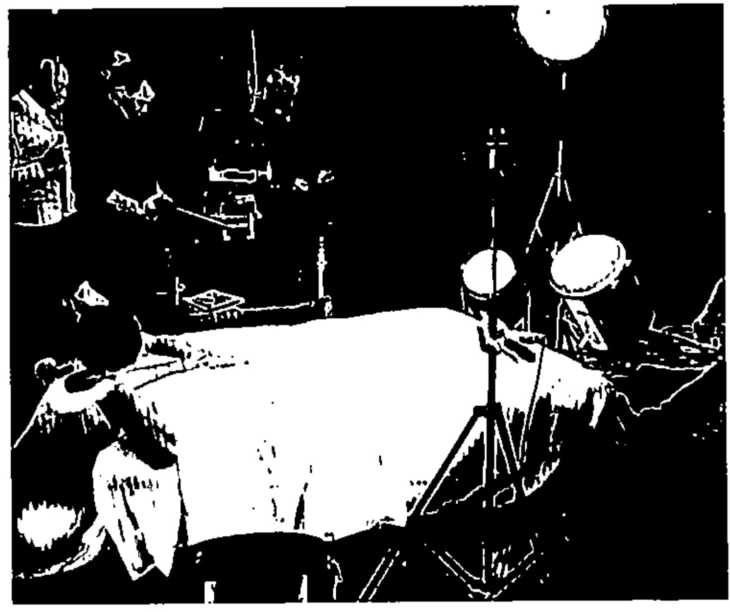


Une femme mariée, de J.-L. Godard (tournage)









Exercices

A

Et si ce n'était pas elle ?
Et si ce n'était pas lui ?

D'abord on voit une surface lisse.
Entrent dans le cadre deux doigts d'une main qui bouge lentement sur la surface (qui joue le rôle de toile de fond).
La caméra recule : toute la main entre dans le cadre et, presque simultanément, nous voyons entrer une autre main qui prend la première et la serre fortement.
La caméra recule encore et fait apparaître un personnage, de dos, qui observe la scène : des amoureux qui se tiennent par la main.
La caméra recule encore et découvre un quatrième personnage qui, parlant au téléphone, commente pour quelqu'un que nous ne voyons pas, la scène des amants observée par le troisième personnage.
Alors l'image est interrompue et remplacée par une autre où l'on voit quelqu'un qui écoute au téléphone la description de la scène que l'on vient de voir.
La caméra recule et découvre un deuxième personnage qui regarde vers elle (la caméra).
La caméra recule et découvre un couple la main dans la main.

Questions

1. Qu'est-ce qui arrive si les comédiens de la première prise ne sont pas les mêmes que ceux de la deuxième?
2. Si ce sont les mêmes dans les deux prises?
3. Si ce sont les mêmes comédiens, mais si les objets, sans être les mêmes, se ressemblent?
4. Si je sens que les comédiens sont différents – on revient à la première prise – et que ces comédiens ne sont pas les mêmes ?
5. Si chaque entrée de personnage est faite par le biais d'une coupe.

B

Changements de tableaux

Il s'agit du film *Une nuit à l'Opéra*. Les comédiens chantent une scène du troisième acte de *Rigoletto*. La toile de fond montre un jardin et un château. Tout à coup, une autre toile de fond tombe sur la précédente, représentant cette fois une pyramide au clair de lune. Presque aussitôt, l'orchestre attaque un thème de l'opéra *Aida* et les chanteurs le suivent.

Quelques instants après, la toile de fond de *Aida* est remplacée par une autre qui appartient à l'opéra *Othello* et par conséquent, l'orchestre et les chanteurs changent de thème musical. A partir de ce moment-là, les spectateurs seront dans l'attente du changement de toile de fond.

Questions

1. Que se passe-t-il quand les comédiens détournent leur attention vers le changement de toiles?
2. Qu'est-ce qui arrive si une demi-heure après, les spectateurs se rendent compte qu'il n'y a que six changements possibles de toile de fond et qu'ils se produisent toujours dans le même ordre?
3. Qu'est-ce qui arrive si, malgré les changements prévisibles de toiles de fond, on s'aperçoit qu'il y a une compétition entre l'orchestre et les chanteurs pour attaquer en premier le thème musical indiqué par la toile?
4. Si celui qui contrôle la toile participe au jeu et, une fois que tous sont habitués à suivre l'ordre de la série, décide de l'inverser?
5. Que se passe-t-il si un public assez instruit et physiquement résistant exige que chaque combinaison soit différente, afin que toutes les combinaisons possibles soient épuisées, sous peine de siffler quand l'une d'elles se repète?
6. Si les chanteurs et l'orchestre, d'un commun accord, décident de reprendre la partition là où ils l'avaient laissée dans le changement précédent?

II

Le rapport le plus simple entre deux objets

Le rapport le plus simple que l'on puisse montrer dans une image entre deux objets c'est la simple présence de ces deux objets de telle manière que l'un fonctionne comme toile de fond par rapport à l'autre. Par exemple, un crayon sur une table. Dans la mesure où un objet en privilégie un autre, à partir d'une certaine perspective cet objet fonctionne comme décor (« set ») du deuxième. Dans un travelling arrière, on voit une chaîne d'objets qui sont contenus dans d'autres objets, chaque fois plus grands (le crayon sur la table, la table sur le sol) et quand la caméra s'arrête, elle contient toute la chaîne. Si on filme un paysage immobile, on a deux possibilités : reculer ou se déplacer vers les côtés. Dans le premier cas, si on respecte la disposition des objets (leur

L'Eclipse. Georgette Magritte, Irène Hamoir, René Magritte, Paul Colinet, Paul Magritte, Maurice Singer dans une photographie de René Magritte (1935)

Viridiana de Luis Buñuel (photo de tournage)

relation contenant/contenu), le mouvement de la caméra (l'histoire) devient invisible pour montrer les objets du décor. *L'histoire représente la manière dont les objets entrent en relation en tant que contenant/contenu.* Dans le deuxième cas, le déplacement latéral fait entrer et sortir les objets d'une façon plus ou moins arbitraire (toujours du point de vue d'une relation contenant/contenu). La succession des objets nous pousse à leur trouver une logique (une histoire) qui, en toute rigueur, équivaut au déplacement même : arbre, maison, montagne. Mais chaque objet qui entre dans le cadre a derrière lui un objet qui le contient (la montagne, avant de passer au premier plan, contient la maison à laquelle, en même temps que le ciel, elle sert de toile de fond). Ce déplacement se présente à nous sous différents axes, différents rangs d'objets allant du plus petit au plus grand, qui entrent et qui sortent du cadre.

Contenant/Contenu

Si nous tournons autour d'un objet, il y en aura toujours un autre plus grand qui le « contiendra » (ou un groupe d'objets qui nous est donné une fois pour toutes comme toile de fond), mais il y en aura aussi un autre (ou des autres) plus petit qui se cachera derrière l'objet montré. Derrière cet autre là, il y en aura encore un autre. Chaque fois qu'on montre un objet, on fait ce tour imaginairement. En tournant autour de l'objet choisi, les objets cachés entrent et sortent du cadre : il y a toujours quelque chose de caché et quelque chose que l'on découvre : l'objet perd de son importance par rapport aux autres objets qui ne cessent d'entrer et de sortir du cadre : c'est là un cas où les objets de la toile de fond émergent l'un après l'autre.

Nous appartenons au set

Si nous nous prenons comme axe et que nous tournions autour de nous-mêmes, notre petite fenêtre (notre champ de vision) montrera une série d'objets visibles, ordonnés du plus petit au plus grand, et parallèlement un axe d'objets (invisibles), ordonnés du plus grand au plus petit, qui s'éloigne de nous et dont la limite est l'objet que nous avons au premier plan.

Si nous nous prenons comme axe et que nous tournions su nous-mêmes et que nous nous déplacions simultanément autour des objets qui sont à notre disposition, nous constaterons que : après avoir vu ces objets à partir d'un grand nombre de perspectives, on perd de l'intérêt pour ce qu'on nous montre et on s'intéresse surtout à notre déplacement dans l'espace.

Dans ce cas, ce qu'on appelle hors cadre *(espacio off)* fait un saut qualitatif : il n'est plus « ce qui devrait compléter et expliquer le fragment qui nous est montré ». Il se transforme soit en « monde extérieur », que l'on peut considérer comme immuable par rapport au set, soit en prolongements du set. Maintenant nous appartenons au set. Nous sommes simultanément dedans et dehors.

III

Deux amants qui se regardent n'ont pas d'espace off

Nous regardons avec les yeux. Les autres - nos semblables - aussi. Quand nous voyons quelqu'un d'autre regarder dans une certaine direction, nous avons le droit de nous demander : qu'est-ce qu'il regarde?, étant entendu que son paysage est une prolongement du nôtre.

En général, l'objet qui attire le plus notre attention, c'est quelqu'un d'autre (un semblable).

Quand cet autre (ce semblable) regarde dans une direction donnée, mais aimerions savoir ce qu'il regarde et pourquoi.

Quand on nous montre ce qu'il regarde, nous retrouvons la tranquillité; mais si à ce moment-là, il déplace brusquement son regard, notre intérêt redouble : nous ne voulons plus seulement savoir ce qu'il est en train de regarder, nous aimerions aussi savoir pourquoi il a déplacé son centre d'intérêt.

Le regard de l'autre que nous voyons fonde un champ de regard, c'est-à-dire que l'autre détache certains objets (le set) d'une toile de fond. Si nous montrons ce champ, nous aurons toujours une vision approximative. Chaque fois que nous montrons les autres - nos semblables - l'image est entourée d'espace off : ce qu'ils regardent.

Espace imaginaire.

L'image de deux amants qui se regardent dans les yeux n'a pas d'espace off.

La planète revêtue de regards

A ce stade de notre civilisation, où que l'on regarde, on rencontre toujours un champ où quelqu'un est en train de regarder dans une autre direction. *Nous pouvons nous imaginer la planète revêtue de regards.* De ce point de vue peu importe que la terre soit ronde ou plate.

Mais ces champs de regards ne s'éloignent pas toujours de nous. Quelquefois ils reviennent vers nous. Pendant une fête, tu regardes avec intérêt une fille qui regarde avec intérêt un soldat qui regarde avec intérêt ta tante qui te regardait avec intérêt depuis le début. Ou : supposons que nous soyions assiégés. Pour éviter une attaque intempestive, on poste des sentinelles de telle manière qu'elles puissent se voir entre elles et voir l'ennemi. L'ennemi nous observe de tous les angles et se concentre surtout sur les sentinelles.

Au moment où l'une d'elles s'endort, ces deux champs de regards se brisent. L'ennemi sait qu'une certaine partie de son champ n'est pas vue. C'est le moment de déclencher l'attaque.

Sans cette structure d'état-major, il n'est pas possible de séparer les champs de regard. La moindre fissure laisse fuir les espaces crées par la direction des regards des autres, et ces espaces font plusieurs fois le tour de la terre. De ce point de vue, il est important que la terre soit ronde.

En haut : *Un chien andalou.* En bas : *L'âge d'or*



Nous sommes habitués à voir des gens qui dorment dans des lits, mais nous n'allons pas devenir aveugles si nous voyons une vache dormant dans un lit.

Exercices

1. Au moins trois personnes : chacune doit noter les objets que les autres regardent. Confronter les notes. Recommencer jusqu'à la réussite.
2. Pratiquer face à un groupe quelconque n'importe quel type d'exhibitionnisme. Noter les objets regardés par les autres pour éviter le spectacle honteux. Confronter. Recommencer jusqu'à la réussite.
3. Arriver à une réunion d'amis avec un petit miroir et s'ingénier à surprendre ceux qui regardent du fond de la pièce. Noter les objets sur lesquels ils posent leur regard quand ils se sentent surpris.

IV

Le déjà-vu-d'une-autre-façon

L'histoire est le déplacement des objets et/ou le déplacement de la caméra par rapport à eux. Chaque déplacement montre au moins la relation d'un objet qui se révèle être contenu par un autre. Ce qui ne signifie pas nécessairement que cette relation soit simple par rapport à d'autres plus complexes et que nous ayons à décomposer toute action plus complexe en actions comme celles-ci.

Ces objets sont contenus par le regard, mais par le regard de qui? Nous regardons ce que la caméra montre. Ce que l'on voit, nous l'avions déjà vu, d'une autre façon. Nous savons que le cheval et son cavalier ne constituent pas un seul corps. *Jusqu'à quel point la vision antérieure à celle que l'on a à travers la caméra est-elle importante?* Est-ce que les indiens de l'Amazonie peuvent déchiffrer l'image de l'Empire State Building? Quelle est leur façon de la re-regarder?

Bien que nous n'ayons jamais vu ce qui nous est montré, nous l'avons de toutes façons vu avant. Bien que nous ne sachions pas comment fonctionne la machine qui nous est montrée, ce n'est pas pour cela que nous nous arrêtons de la voir et de lui attribuer une fonction provisoire. Il en va de même pour les objets que nous savons remplir une fonction et qu'on nous montre en remplissant une autre : *nous sommes habitués à voir des gens qui dorment dans des lits, mais nous n'allons pas devenir aveugles si nous voyons une vache dormant dans un lit.*

Qui contient qui?

L'histoire est la corrélation des objets du set. Les objets du set entrent en relations de façon naturelle (antérieure à l'histoire). Cette corrélation est la fonction évidente de ces objets (un marteau martèle). Mais il y a des objets dont le comportement n'est pas tellement évident : une roue de chariot dans un living-room, un âne pourrissant sur un piano. Ce sont des objets qui ont une corrélation imaginaire : pour les mettre en rapport il faut sauter à travers une zone où les images sont liées de manière provisoire.

Une histoire qui montre les relations inattendues entre les objets renforce notre attention sur chacun d'eux. Ou alors nous fait oublier les objets et nous concentrer sur la relation. Dans ce cas, on peut dire que tous deux forment un objet nouveau. Dans cette relation, quel est le contenant et quel est le contenu? On peut dire qu'ils sont les deux à la fois. Dans ce cas la relation contenant/contenu ne dépend pas seulement du fait de porter : il ne suffit pas que l'un (le plus grand) contienne l'autre (le plus petit). Dans une relation comme celle-ci, l'objet le plus grand émerge de la toile de fond. C'est la partie de la toile de fond que l'on peut « toucher ». Une relation contenant/contenu est explicative. Quand deux ou plusieurs objets s'expliquent mutuellement, ils créent un cercle vicieux. Quand tous les objets qui composent le set sont dans cette relation, cela veut dire qu'on a épuisé toutes les relations possibles entre eux, que l'intérêt se déplace vers la toile de fond, où l'on va trouver de nouveaux objets à mettre en relation.

Une histoire est la représentation de quelque chose qui est déjà arrivé. Ce qui est arrivé, est-ce arrivé avant? Nous pouvons dire aussi que l'histoire fait allusion à des faits qui se produisent en dehors de notre vue, avant, pendant ou après.

Une histoire peut être décomposée en comportements plus simples, mais cette décomposition n'affecte pas son caractère d'histoire puisque, en tant que telle, elle se donne en une seule fois. L'histoire requiert des objets pour se rendre visible sur le set.

L'histoire est une habile coordination de soupçons

Le set est un morceau du monde composé d'une quantité limitée d'objets. Le set est une famille d'objets, en ce sens qu'ils entretiennent entre eux des rapports sans importance, qui ne constituent pas un corps. Sa plus ou moins grande cohérence n'affecte pas sa condition de « set ». Ces objets sont à un point de départ et quand nous les voyons, nous pouvons prévoir ce qu'ils vont faire. *Une habile coordination de ces soupçons est l'histoire.* C'est pour cela qu'elle ne peut être entièrement étrangère aux objets du set.

Il y a des cas où l'on recherche un set pour une histoire et que ce set se superpose à un autre. Par exemple, pour la scène du crime, il faut un revolver, un imperméable, de la pluie, le reste est indifférent. Ces objets indispensables pour la scène du crime, deviennent transparents pour rendre le crime visible...

Un set est agressé par l'histoire. L'histoire affecte le comportement possible des objets qui le composent.

Une histoire est toujours racontée au futur.

Elle se projette depuis un présent qui peut être au passé, mais qui vit en fonction de la fin de l'histoire : le futur.

Il y a différentes manières de s'approcher de ce futur. Toutes, elles escamotent les chemins qui ne conduisent nulle part, c'est-à-dire hors de l'histoire.

Le corpus des chemins qui ne mènent nulle part est le monde réel.

L'histoire utilise des déviations qui passent par des chemins qui ne conduisent nulle part et, de cette manière, maintient le contact avec le monde réel.

Il y a différents types d'histoire, regroupés autour de deux pôles : les « histoires tout accidents » (où il n'y a que des chemins qui ne conduisent nulle part). Et des histoires sans accidents, où le modèle est égal à l'histoire, c'est-à-dire équivalent à la disposition des objets à l'intérieur du set.

V

Dans un système de signes conventionnel (le langage), il est facile de séparer ce qui concerne le discours de ce qui lui est étranger. Quand nous montrons des associations d'images, celles-ci se lient nécessairement : deux images mises l'une à côté de l'autre se lient, se concernent réciproquement, sans cesser pour autant de se prolonger vers le champ dont on les a extraites. C'est seulement quand l'histoire intervient, imposant une hiérarchie aux images, qu'il est possible de distinguer l'important de l'accessoire.

Quelques fois l'association inattendue d'une image qui nous est montrée à une autre que nous avons en tête, nous oblige à faire un saut à travers une zone où les images sont liées d'une manière provisoire.

Alors les images s'organisent en constituant des *fantasmes*.

Le fantasme n'est pas la logique qui organise le pont entre l'image cachée et celle qu'on nous montre. Il n'est pas non plus la logique qui organise le sauvetage d'autres images qui nous serviront provisoirement de pont. Il y a une stimulation mutuelle : les images viennent remplir la zone occupée auparavant par le fantasme comme un vide. Et quand il apparaît, le fantasme terrorise parce qu'il est une espèce de « non affirmatif ». C'est le sens de l'idée de Coleridge, selon laquelle dans le rêve, la terreur est antérieure aux images qui la génèrent. La force des images qui constituent ce fantasme vient du fait que l'on choisit à toute vitesse, dans le set, un objet, pas nécessairement le plus évident, et que nous nous servons de cet objet comme pivot pour passer à la scène suivante. La sensation du « non affirmatif » vient du fait qu'en passant si rapidement d'un set à un autre à travers un objet choisi rapidement, nous ne retenons que cet objet. Et un tel objet est lié aux autres qui demeurent dans la pénombre. Et qui, de là, essaient d'émerger. Et, à ne pas les voir, nous les pressentons *massifiés*. Le set provisoire constitué par les objets-pivots reste entouré d'une aura nocturne où des foules s'agitent. – R.R. (A suivre)

Traduit de l'espagnol par
Alberto Ruy-Sanchez, Margarita de Orellana
et Serge Daney

1. Le texte ne cesse de jouer sur les différentes acceptions du mot anglais *set*. A la fois plateau, décor et collection d'objets

LES JOURNEES DE BONDY

PAR SERGE DANEY ET SERGE LE PERON

I

1. La propagande n'est pas une.

L'intitulé même du troisième festival de Bondy dit bien qu'il faut distinguer la propagande de la contre-propagande. Celle-ci vient après celle-là, en réaction contre elle. La propagande a l'initiative du mensonge, la contre-propagande doit barrer les effets du mensonge, à l'aide, *éventuellement*, de la vérité. Il n'y a aucune symétrie entre les deux. A la fois pour des raisons politiques fondamentales (la propagande nazie ne se pense ni ne se fait comme celle des démocraties bourgeoises) et aussi pour des raisons tactiques qui tiennent à ce décalage temporel : les films anglais et américains les plus anciens vus à Bondy sont de 1940, alors que les films allemands les plus anciens remontent à 1934.



Cette constatation simple a mis à mal une idée une peu paresseuse, doxale, que l'on pouvait avoir en venant à Bondy, selon laquelle *toute* propagande devait nécessairement user des mêmes procédés, mentir selon les mêmes rhétoriques, mobiliser en jouant des mêmes ressorts (les mêmes coups bas). Rien de tel. Au fil des jours, non seulement la propagande nazie apparaissait dans son irréductibilité (pas tant mensongère que délirante), mais à l'intérieur du camp allié, les différences (de moyens, et surtout d'énonciation) se creusaient entre propagande américaine et propagande anglaise (puisqu'il ne nous fut pas donné de voir les films italiens, japonais, soviétiques ou vichyssois qui auraient utilement complété le tableau)[1].

C'est que ces films, vus aujourd'hui, ne reflètent pas seulement des politiques alors ennemies ou alliées mais anticipent aussi sur l'évolution des machines dont ils sont détachés : effondrement du cinéma allemand qui, de la défaite, ne se relèvera pas ; essor du cinéma américain (1947 est l'année-record de l'industrie hollywoodienne) ; déclin du cinéma anglais. Toutes choses déjà visibles (et visibles peut-être là plus qu'ailleurs) dans la misère filmique qui accompagne le délire nazi, la foi inentamable dans le spectacle[2] qui sous-tend les fresques américaines (la fameuse série *Pourquoi nous combattons*), les doutes et les énonciations tordues qui rongent déjà le cinéma anglais.

Qu'est-ce qu'un film de propagande ? (Il est question ici de propagande explicite, assertive et sûre de son bon droit, pas de propagande déguisée, cachée ou honteuse, ni de publicité politique). On peut dire que c'est un petit dispositif qui *en appelle*, au minimum, à deux interlocuteurs imaginaires, à deux *autres* : le bon et le mauvais (la propagande est toujours manichéenne). Le bon autre, c'est celui qu'il faut gagner, convaincre ou rassurer, le futur adhérent ou l'allié de demain. Le mauvais autre, c'est, bien sûr, l'ennemi, qu'il faut confondre, détruire, exterminer. Dans le film de propagande, se noue avec une exceptionnelle violence un dispositif d'énonciation que l'on retrouve – sous une forme plus froide, plus *cool* – dans tout le cinéma classique(3), où il s'agit tout à la fois de dénoncer (le mauvais autre) et de flatter (le bon autre). Ou encore, pour se situer au niveau d'infantilisme auquel ces films se situent le plus souvent, il s'agit de *cafter* et de *faire de la lèche*. Lorsqu'il s'agit seulement de dénonciation, on parle de « constat », s'il s'agit seulement de flatter, on parle de larbinisme ou de panégyrique ; mais quand les deux sont réunis, commence la propagande (jamais très aimable, toujours un peu méprisable).

1. C'est au *Osterreichiches Filmmuseum* de Vienne que l'on doit beaucoup des films vus à Bondy. C'est à Guy Allombert que l'on doit d'organisation de ces journées.

2. La propagande américaine est déjà entrée dans l'ère du scoop. La question du point de vue, encore présente dans la série *Pourquoi nous combattons*, va s'estomper. Dans un des premiers films faits en Allemagne après la fin de la guerre, *Die Todesmühlen* (La machine de mort, 1945), on voit des soldats américains « libérer » les survivants des camps de la mort qui les regardent, hébétés. Moments insoutenables. La première réaction des autorités américaines est de faire défiler toute la population civile allemande – hommes, femmes, enfants – qui vivait à proximité du camp, devant une longue ligne de cercueils *à moitié* remplis de ce qui n'est même plus des cadavres. Il y a là une idée typiquement américaine, le spectacle comme catharsis, comme leçon, idée dont les avatars au cours des trente années qui suivront ne seront pas toujours aussi bien couverts par une « bonne cause ». Avec Capra, on sait encore répondre à la question « Pourquoi nous combattons », par la suite on ne saura même plus répondre à la question « Pourquoi nous filmons ».

Avec toutes les précautions requises et sans chercher à généraliser hâtivement (nous n'avons pas vu tous les films projetés à Bondy et ces films ne sont qu'une partie de tout ce qui fut filmé à des fins de propagande entre 1933 et 1945), on peut dire qu'il est néanmoins possible de distinguer trois agencements d'énonciation sensiblement différents, correspondant à un découpage géo-politique : Allemagne, U.S.A., Grande-Bretagne. Je parlerai ici plus précisément de la propagande nazie et de la contre-propagande anglaise, situées, on le verra, aux antipodes l'une de l'autre.

2. Propagande nazie : délire monologique.

Ce qui frappe dans la plupart de ces films, c'est qu'il semble qu'il n'y ait pour eux (plus) *personne* à convaincre, ni (plus) *personne* à combattre. Paradoxalement, on peut dire que la propagande y est à la fois généralisée et à son point zéro. L'idéologie n'y est pas envahissante et le débat d'idées inexistant. On se surprend plutôt à bailler au morne défilé d'images qui n'ont pas de contre-champ, d'armées qui ne rencontrent pas d'ennemi, d'arguments qui ne prennent place dans aucune polémique. Le plus terrifiant dans les films nazis ne réside pas tant dans l'énormité de leurs mensonges(4), leur mauvaise foi ou leurs interprétations délirantes, c'est la disparition de *tout* autre. Pas seulement le mauvais autre, l'ennemi (non-aryen ou démocrate), mais d'abord et plus radicalement, le bon autre, ce peuple allemand nazifié qui a proprement disparu, lui aussi, des images. Les films nazis supposent un spectateur silencieux. Ce qui lui est donné à voir, ce n'est pas le spectacle mimé (comme dans les films socialistes, soviétiques ou chinois) de son adhésion ou de sa prise de conscience (pas de héros positif donc, ni de basculement.) C'est, beaucoup plus cyniquement, le spectacle de sa propre soumission. Le spectateur allemand de la propagande nazie est invité à se voir sous la forme de foule hystérique *et* encadrée, et à se reconnaître sous la forme du « tous pour un, un pour tous » dans cette foule. Nous nous trouvons à une époque primitive dans l'histoire des media audio-visuels : l'image n'y est pas (pas encore) problématique. Le seul fait qu'un pouvoir ait été à même de réunir des millions de gens dans un espace (un stade, Nuremberg) dispense de s'interroger sur la qualité de l'adhésion des foules ainsi mises en scène (sincères, manipulées, achetées ?) C'est là la leçon des films de propagande nazie : *l'autre y est forclos*(5). C'est en quoi justement elle est nazie (et non pas démocrate, bourgeoise ou même impérialiste). Il n'y a aucune individuation possible et, du coup, aucune fiction (même orientée) possible, en ce que toute fiction a besoin pour exister de *corps singuliers*. Ceci expliquerait que les seuls films nazis cohérents soient les films de montage (Leni Riefenstahl) et que les fictions soient en revanche particulièrement ineptes (Veit Harlan).

Dans toute une série de films militaro-hygiénistes, tel *Soldaten von Morgen* (Alfred Weidenman, 1941) on assiste ainsi à l'entraînement sportif d'une myriade d'enfants blonds se muant in extremis, à la faveur de fondus-enchaînés, en soldats faisant les gestes de la guerre. Le portrait de Chamberlain – métonymie du mauvais autre – revient régulièrement désigner la cible. Le paradoxe, dans un tel film, c'est qu'il faut qu'il soit vu, mais surtout pas regardé, que tous les écarts (différences dans les corps, dans les cadres), soient immédiatement résorbés dans une réaffirmation de la norme physique, que la différence ne puisse être vécue que comme hallucination, illusion d'optique.

Dans les films d'actualités qui ponctuent les succès du Reich et en commémorent la prise de pouvoir, tels *Gestern und heute* (Hier et aujourd'hui, Hans Steinhoff), *Word und Tat* (Parole et action, Ucicky) et *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*, tous trois de 1938, l'ordre d'exposition est toujours le même. Il y a un avant et un après. Avant : des images chaotiques, empoissées de musique dramatique, où l'on voit – c'est Weimar – des ouvriers, des paysans, des chômeurs, des « agitateurs » (c'est-à-dire des politiciens de gauche). Après : de longs extraits des discours d'Hitler, rappelant le passé, hurlant en direction de l'avenir. (Ici, aucune musique). Avant : une individuation sauvage, négative. Après : *un seul* qui parle.

On frôle ici la limite de ce cinéma. C'est que toute *autre* voix que celle d'Hitler est proche du sacrilège. Dans la mesure où ce ne sont pas les signifiés (ce qui est dit) qui importent, mais bien les signifiants (telle voix particulière permettant aux foules d'y accrocher leur désir, de s'en dessaisir), la voix d'Hitler est difficilement remplaçable. Quand le signifiant *Un* se met à ravager les peuples, à les faire délirer, les menant au pire, cela se traduit aussi par cette raréfaction des images et par ce monopole de la voix off.

Est-ce à dire que le mauvais autre est introuvable ? Que non. Il fait retour mais, comme tout ce qui a été forclos, il revient sous une forme hallucinée, dans le réel. Aux premières images d'un autre film hygiéniste, *Die englische Krankheit* (La Maladie anglaise, K. Stefan, 1939), la maquette d'une carte d'Angleterre est vue en perspective. Sur elle, se surimpressionne une ronde de personnages bossus, contrefaits, atteints de scoliose ou de rachitisme. Une voix explique que le rachitisme, mal spécifiquement anglais, d'ailleurs héréditaire, est une des armes secrètes utilisées par l'Angleterre pour contaminer le peuple allemand qui, comme chacun sait, est sain. Les ori-

3. Le vieux cinéma, le cinéma « classique » est contemporain de l'ère des propagandes. Pas un seul cinéaste important qui ne s'y soit, d'une manière ou d'une autre, affronté. Un seul a dominé le problème : Chaplin. Un autre a dû s'en accommoder : Mizoguchi. D'une certaine façon, ce sont les deux cinéastes les plus importants. Les autres y ont tâté : directement (Renoir, Capra, Eisenstein, Vertov) ou avec précautions (Lang, Lubitsch, Mc Carey etc.). Le cinéma d'aujourd'hui succède à celui d'hier comme l'ère de la publicité succède à celle de la propagande. On ne sait pas encore très bien ce que serait un grand cinéaste publicitaire. En revanche, ce que la cinéphilie a produit de plus lucide et de plus radical (une exigence d'écriture, de plus en plus paradoxale, nécessairement hantée par le *dogme*), c'est bien une interrogation sur la propagande (Godard : *Ici et ailleurs*).

4. Mais de mentir, ils sont capables au-delà de toute expression. On a seulement l'impression que c'est tardivement, quand tout est perdu, que la propagande nazie se mue en fabrication de *faux filmiques*. Dans le saisissant *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Hitler offre une ville aux juifs, 1944), ce sont les déportés de Theresienstadt qui acceptent – abusés par quelles promesses, ignorant ce qui les attend ? – de mettre en scène (en muet) leur vie dans le camp. Cette vie semble un peu austère mais pas trop dure, on joue au football, on écoute de la musique classique. Il s'agit de présenter à l'opinion internationale de quoi la rassurer. Bien sûr, cinéaste et acteurs seront tous liquidés. Limite (bazinienne) du cinéma : c'est dans la mesure où on les voit à l'écran que l'on peut être sûr qu'ils sont tous morts.

5. Selon Lacan, la forclusion *(verwerfung)* est « *un mécanisme qui consiste en un rejet primordial d'un signifiant fondamental hors de l'univers symbolique du sujet. Les signifiants forclos ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet. Ils ne font pas retour « de l'intérieur », mais au sein du réel, singulièrement dans le phénomène hallucinatoire* ». (Laplanche et Pontalis).

gines mythologiques du mal ayant été posées, on les oublie et on passe à un film médical, consacré au rachitisme *en Allemagne*, où on donne des conseils aux mères de famille. Le montage du discours scientifique et du délire raciste est absolument terrifiant. L'autre fait bien retour mais sous une forme infra-humaine, microbienne : le germe. Ce petit film de douze minutes est en fait un film-catastrophe (6).

6. Si le microbe appartient à la série des objets *a*, on sait que de tels objets sont « cause du désir ». Dans l'idéologie nazie il y a assimilation de tout désir à une maladie (donc à soigner)

Les champs de bataille, eux-mêmes, sont vides. Dans *Sieg in Western* (Victoire à l'Ouest, 1941), grand documentaire retraçant les victoires nazies en Hollande, en Belgique et en France, jusqu'à l'effondrement de la lamentable ligne Maginot, on assiste aux progrès d'une armée dont on a rappelé dès le début la vocation conquérante. Les combats, extrêmement violents mais décents, filmés par des cameramen professionnels (sans ostentation, à la Hawks), se résument à des destructions de matériel et à des explosions spectaculaires. Tout se passe comme si les troupes allemandes ne rencontraient personne. Pas d'hystérie, pas de discours, une retenue toute militaire (on salue même au passage le courage des soldats français). Mais la France n'est qu'un nom sur une carte. Il y a, là aussi, une incapacité à penser l'adversaire, à l'inscrire, qui est plus terrifiante que tous les cris de haine réunis. Les fameux plans où les troupes allemandes descendent les Champs-Elysées à peu près vides sont donnés comme triomphaux. Aujourd'hui, n'importe quelle armée envahissant un pays prendrait la peine de payer des figurants ou de faire venir des fantoches par camions pour « faire peuple » devant les « objectifs » des caméras de télévision. Mais aujourd'hui, nous sommes définitivement entrés dans l'ère des simulacres. Ce qui n'était, à l'époque, pas le cas.

De ce qui précède et quel que soit le genre de films, on voit que ce sur quoi bute la propagande nazie, c'est que *le corps est encombrant.* Il n'est supportable que pris dans son érection et métaphorisé. Un film de 1936, véritable brulôt idéologico-poétique, le ridicule *Ewiger Wald* (La Forêt, de Kurt Stefan) affirme : « le peuple est debout comme la forêt pour l'éternité ». L'identification du corps humain à l'arbre y est totale, depuis les premiers habitants des forêts dont on loge les cadavres dans des troncs évidés jusqu'à l'occupation de la Rhénanie symbolisée par l'image d'un soldat africain de l'armée française, gardant (au grand scandale de la voix off) une forêt dévastée, malade, où les arbres ne poussent plus droit. L'histoire de l'Allemagne devient une suite d'intrusions des mauvais autres, dans la bonne forêt, des soldats romains aux français en passant par les vikings, filmés à la six-quatre-deux.

3. Propagande anglaise : les paradoxes de l'énonciation.

L'un des plus beaux films vus à Bondy s'intitule *London can take it* (Londres peut encaisser). Il date de 1940, dure huit minutes et est co-signé par deux grands noms du documentaire anglais, Harry Watt et Humphrey Jennings (lequel est sans doute un cinéaste important).

London Can Take It



N.B. Sur Humphrey Jennings (1907-1950), on peut se reporter au petit livre de Jacques Belmans (supplément à *l'Avant-scène du Cinéma* N° 99, janvier 1970)

En haut : documentaire U.S. : des américains s'engageant

En bas : politique-fiction anglaise : *The Silent Village*, de Humphrey Jennings (1943).

Un journaliste américain, un certain Quentin Reynolds, s'adresse gravement au spectateurs : lui qui est un observateur neutre (les U.S.A. ne sont pas encore en guerre), il a décidé d'envoyer à ses concitoyens un nouveau type d'informations (« a new kind of a dispatch ») : un film. Un film pour convaincre les Américains de l'héroïsme de la population de Londres, héroïsme quotidien dont il est le témoin. Suit un film en deux temps. La nuit qui tombe sur Londres. Puis, « Here they come... », les bombardements allemands (« the german bombs are creatures of the night »), les incendies qui éclatent au hasard dans la ville. Un commentaire décrit sèchement, à la forme fréquentative (« bombs *would* be dropped ») ce qui de l'image peut être décrit : l'activité des pompiers improvisés, le métro devenu refuge. Au matin, la population de Londres, la caméra, la voix de Quentin Reynolds, la Reine (que l'on voit constater les dégâts) semblent prendre *en même temps* la mesure des destructions de la nuit. La population se rend à son travail en passant devant les immeubles détruits. Le commentaire fait alterner l'humour (devant l'image d'une boutique éventrée : « au matin, les magasins sout ouverts... certains même plus que d'habitude ») et le pathos (dénonciation de la barbarie allemande, dignité des londoniens qui livrent en toute connaissance de cause « the war for democracy », nécessité pour les américains d'entrer en guerre).

Si j'ai détaillé un peu longuement ce court film, c'est qu'il permet de saisir ce qui, dans la contre-propagande anglaise, loin du morne délire nazi ou du spectaculaire américain, rend aujourd'hui le son le plus *moderne* (on pense par exemple au *People's War* de Robert Kramer).

D'abord parce qu'en cette époque de non-suspicion des images et de ses pouvoirs, *London can take it* inscrit la possibilité du mensonge, ou au moins du trucage. Quand les avions allemands bombardent Londres, le commentaire précise : « those are not Hollywood sound-effects ». Il y a déjà l'intuition que l'image, même prise sur le vif, ne se confond pas avec *l'inscription vraie*, avec le hic et nunc de ce qui fait trace – et preuve. Et c'est bien parce que les cinéastes ne « forcent » par leur matériel, qu'ils parlent à partir de ce qu'ils enregistrent (la nuit, le jour) que les énoncés idéologiques perdent de leur pathos et gagnent en conviction réelle. Le fait qu'on ait pu fabriquer ce film *de cette manière là* est comme une preuve que ce qu'il avance est vrai, qu'il s'agit bien d'une guerre « pour la démocratie », que ce mot est ici moins vidé de sens qu'ailleurs. Là où les nazis radotent, là où les américains cherchent la cohérence stratégique des faits, les anglais – dans les meilleurs films – ont un certain goût de la vérité. C'est pourquoi l'énonciation de leurs films n'est jamais simple, que l'efficacité de *London Can Take It* tient à ce que c'est un américain qui parle et qui ne prend fait et cause pour les anglais que parce qu'il est, comme nous, confrontés au spectacle de leur résistance. C'est pourquoi aussi il y a dans ces films – impensables dans les films nazis – de brèves bouffées de fiction[7], des miettes de typage, une singularité têtue des corps et des attitudes qui naissent à la faveur de ce formidable sens civique. Pour qui sait voir, il est clair que cinq ans plus tard ce n'est pas Churchill, pourtant héros national, mais un gouvernement travailliste que les Anglais se choisiront. Le hic et nunc capte l'Histoire en amont et en aval.

Un autre film de Jennings confirme la modernité de sa démarche. Dans *The silent village* (1943), il reconstitue dans le village gallois de Cwmgiedd le massacre de la population civile d'une autre petite ville, Lidice, en Tchécoslovaquie. L'idée est claire : préparer la population anglaise au fait qu'elle peut être occupée. Les deux villes, la galloise et la tchèque, ont un point commun : elles sont minières. Les mineurs gallois, devenus acteurs, *répètent* au double sens du mot : ils répètent en vue d'une éventuelle résistance à venir, ils répètent ce qui est déjà arrivé – à d'autres, à d'autres qui leur ressemblent (la lutte des classes est calmement réaffirmée). Quant à la pièce qu'ils répètent, elle est connue puisqu'il s'agit de l'assassinat de Heydrich et de la prise d'otages qui, quatre ans plus tard, vont inspirer Brecht puis Lang pour *Hangmen Also Die !* (Sur le traitement hollywoodien de cet épisode, voir le texte de Comolli dans le précédent numéro).

Curieusement, le film dit aujourd'hui quelque chose qu'il ne disait pas aussi clairement à l'époque. En effet, pour maintenir le parallèle entre les deux villages, on joue sur les langues. Un jour, l'institutrice annonce aux enfants qu'il est désormais interdit de parler gallois (tchèque) et qu'ils doivent parler anglais (allemand) en public. Mais elle les supplie de ne pas oublier leur langue et de la parler chez eux autant qu'ils peuvent. Les paradoxes de l'énonciation nous mènent très près d'une autre vérité : celle des rapports coloniaux entre Londres et le pays de Galles, hier *et* aujourd'hui. Il y a quelque chose de straubien dans ces simulations qui sont à la fois des explications politiques, des exercices de mobilisation et des messages universels. Ce qui frappe, c'est l'obligation où se met un cinéaste comme Jennings d'inclure, d'inscrire, l'autre (y compris le mauvais) dans leurs films, de le combattre *sans le nier*.

D'autres films, moins attachants que ceux-ci, plus hâtifs, plus hargneux[8] aussi, sont tout aussi caractéristiques de cette démarche. Dans un petit film de 1943 *(Invincible ?)*, il s'agit de contre-propagande *pure* : images contre images, discours contre discours. On part d'une bande d'actualités vichyssoise vantant les victoires allemandes sur le front oriental et, à intervalles réguliers

7. Mais ces bouffées de fiction ne sont rien à côté de ce que Capra réussit dans *The Battle of Britain*, quatrième partie de *Pourquoi nous combattons*. Là, le passage du stock shot à la fiction se fait naturellement, sans crier gare. Au moment du Blitz, Capra intercale un petit sketch, magnifiquement filmé, où l'on voit un couple de quinquagénaires rentrer chez eux au matin et constater que leur pavillon est à moitié détruit. L'homme néanmoins ferme le portail derrière lui (gag keatonien, car la clôture est arrachée). Dans leur cuisine dévastée, court dialogue, très anglais. Lui : tu ne crois pas que tu devrais partir quelque temps à la campagne ? Elle : pas question, ici je suis chez moi et j'y reste.

8. Exemple : *These Are The Men*, de Alan Osbiton et Dylan Thomas (1940), où on utilise des longs plans de discours de Hitler, Goebbels, Goering ou Bormann en doublant ce qu'ils disent avec un *autre* texte, un texte imaginaire où ils diraient *eux-mêmes* leur médiocrité, leur bêtise, leur échec. Façon minimum et haineuse de tenir compte *quand même* de l'autre et de son discours.

retentit un « Wait a minute ! » qui lui oppose d'autres informations, d'autres images. Le film devient (involontairement ?) comique parce que le commentaire français de la bande pro-allemande est doublé par une voix qui parle anglais avec un accent français caricatural. Le rire né de ce jeu de langages est un peu jaune : comment ne pas y lire en effet, derrière le ridicule d'un accent à la Charles Boyer, le mépris pour un pays vaincu et (c'est ainsi qu'il apparut en creux dans tous les films de Bondy) *planqué ?* S.D.

II

1. Scénographie nazie

Bauten im neuen Deutschland (Construire la nouvelle Allemagne), *Métall des Himmels* (Métal du ciel), film sur l'acier allemand et ses capacités, *Das Wort aus Stein* (La Parole en roc), la première fête de Noël de la direction des chemins de fer de Berlin dans le 3e Reich, *Adolf Hitler bauten* (Travaux d'Adolf Hitler), *Das Buch der Deutschen* (Le Livre de l'Allemagne). De ces films vantant les réalisations de la nouvelle Allemagne national-socialiste (monuments, édifices, places, rues, routes, autoroutes, temples modernes, maison du parti, stades etc, parfois encore à l'état de maquettes qui n'ont finalement jamais été réalisées) il faut noter la place particulière dans la rhétorique hitlérienne.

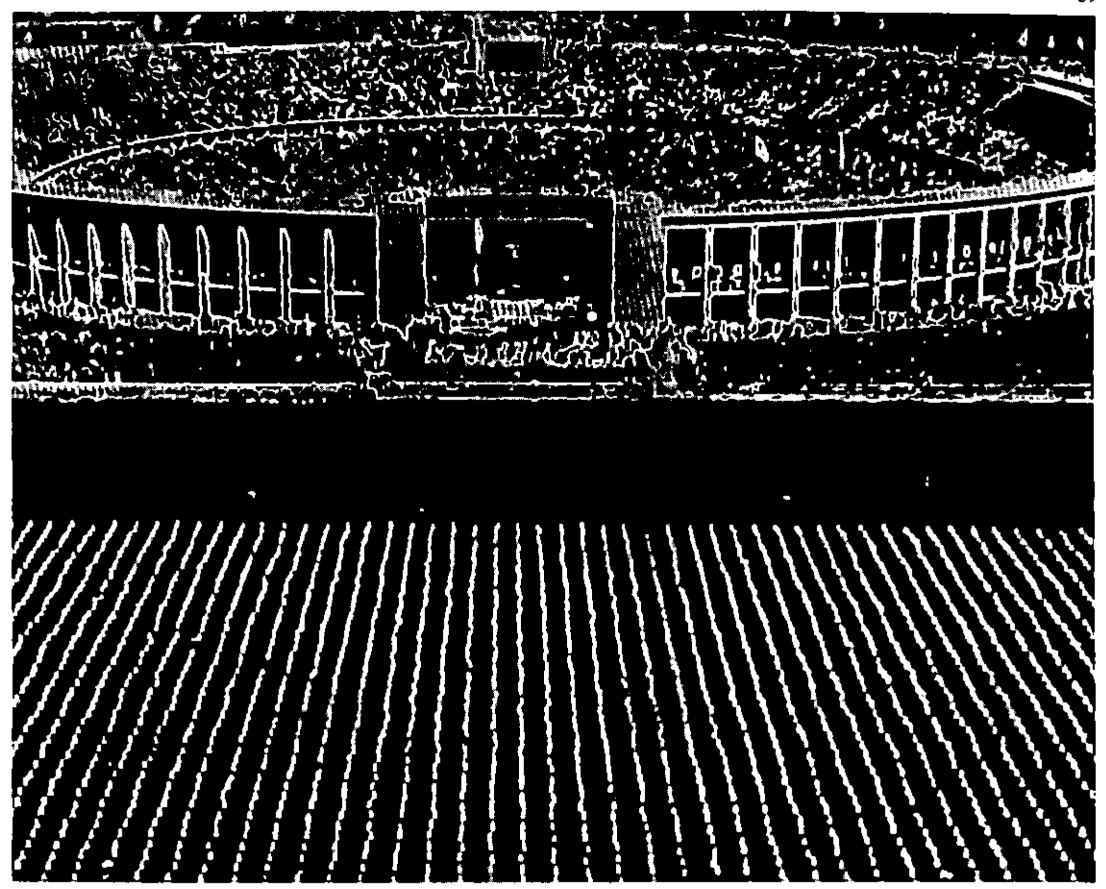
Il s'agit en quelque sorte des décors dans lesquels devait intervenir la grande parade nazie (défilés, manifestations, meetings) filmé avec un soin extrême (travellings bien coulés, panoramiques appliqués) et parfois sans autre commentaire qu'une musique d'accompagnement aux intentions les plus graves (Construire la nouvelle Allemagne); un soin quasi religieux comme s'il s'agissait de se pénétrer de leur message (comme on filmé effectivement l'intérieur des cathédrales avec cet espèce de receuillement : on frôle d'ailleurs toujours la métaphore céleste, cf. Métal du ciel), de leur rendre les honneurs.

Déférence logique si l'on songe que l'irrationnel nazi et le réel allemand ont fusionné là : dans ces constructions (ce qu'on appelait « la politique des grands travaux ») et dans la fabrication d'armements (avions, tanks, canons : les accessoires de la guerre qui devait suivre). C'est cette politique [1] qui allait *spectaculairement* sortir l'Allemagne du marasme (redonner du travail aux millions de chômeurs de 33) et permettre au mirage nazi du Troisième Reich d'aménager sa perspective, de prendre forme, précisément de dessiner la toile de fond de son projet : transformations tous azimuths qui donnaient à l'imaginaire national-socialiste une scène sur laquelle il pourrait réaliser ses fantasmes les plus fous. Opération véritablement spectaculaire (relevant du travail : des métiers, de la pratique du spectacle) à l'échelle d'un pays où la scène ainsi constituée faisait plus que ressembler à la pièce mais en constituait le *référent* et la vérité, dont l'architectonie ne permettait qu'une seule alternative. L'ensemble des films nazis ou sur le nazisme montrent ces lieux tels qu'ils se présentent : pleins ou vides; leur ordonnance et leurs proportions font qu'en effet ils ne peuvent qu'être absolument vides dans leur silence cathédral (dans ces films) ou absolument pleins, dans leur vocation aux foules immenses et compactes (voir les plans du stade de Nuremberg aux chaudes heures du Troisième Reich). Tout autre usage est forclos, pas de place pour les intermèdes : pas de coin pour les jouer. Une seule pièce possible.

Repères tangibles sur lesquels le régime vient greffer sa mystique, *là où il joue sa crédibilité*, par où il « fait miracle », le système nazi de représentation ne pouvait manquer de les mettre en avant. D'où cette paradoxale et macabre prédilection pour les décors, clairement transposée dans une incroyable pièce jouée lors de *« la première fête de Noël de la direction des chemins de fer de Berlin sous le Troisième Reich »* (1934) après les discours officiels des dirigeants. Elle conte quelques épisodes de l'Histoire du monde civilisé (chrétien bien sûr) depuis la nuit de Béthléem jusqu'à l'année du Führer (33) amené en portrait dans un médaillon et soutenu par un chœur de vaillants soldats des Sections d'Assaut, en passant par les Croisades et les mystérieuses querelles qui faillirent déchirer l'Occident. Au milieu de cette fiction nulle et de cette grotesque mise en scène, une chose fait sens : l'attention portée, le soin *évident* mis à la confection des accessoires de la pièce : la fausse barbe de Saint Joseph, le teint de plâtre de Marie (vocation d'ailleurs de tous ces personnages à représenter les sujets en plâtre de la crèche des enfants allemands), la robe de drap blanc des Croisés et bien sûr le brassard des S.A. ou le cuir reluisant de leurs bottes etc., comme si tout était fait pour attirer et tenir le regard sur le décor, le déguisement, la scénographie plus que sur le contenu réel ou symbolique, l'un et l'autre bâclés.

Même démarche dans *Le Livre de l'Allemagne* (Mein Kampf) qui est moins un film de propagande idéologique (guide pour l'action etc : film de contenu) qu'un documentaire sur les opérations qui amènent le fameux texte à fusionner avec les matériaux les plus nobles (le parchemin) selon les rites les plus ancestraux (celle des vieux métiers) à travers une écriture achevée (l'écriture

1. L'Allemagne n'était d'ailleurs pas le seul pays à appliquer une telle politique. Le New Deal aux États-Unis avait la même fonction de relancer l'économie en résorbant d'abord le chômage (grands travaux ou autres selon les théories Keynesiennes). Mais en Amérique il s'agissait de relancer le capital, en Allemagne il s'agissait de lancer le Troisième Reich.



Pleins *ou* vides (*Olympiad*, de Leni Riefenstahl)

gothique) pour constituer *une relique*, le réceptacle vénérable d'une nouvelle liturgie. Documentaire anachronique sur la fabrication d'un livre sacré, ni plus ni moins : fantasme biblique dont la réalisation implique, à cause du référentiel évidemment perdu, de surcharger, de surenchérir, sur les insignes de sa mise en scène.

C'est le sens véritable de cette *parole en roc*, effectivement tenue par ces réalisations, constructions, œuvres architecturales, gigantesques réceptacles, elles aussi, à la manière des cercueils, de ces foules innombrables qui viendront les remplir.

2. La fiction

Les caméramen nazis goûtaient avec une apparente délectation la possibilité que leur offraient les objectifs photographiques de reproduire l'espace selon le code extrêmement leurrant de la perspective. Quelle aubaine, pour ces opérateurs, dans la logique de cette prédilection pour le décor, de pouvoir inscrire le réel allmand selon des règles qui correspondaient tant au désir national-socialiste (remplir entièrement le cadre mobile de la caméra de foules immenses mises à plat et pourtant « rendues » dans leur profondeur). C'est tout le peuple allemand qui pouvait être ainsi constitué en décors. Ce que les nazis n'ont pas manqué de faire.

Mais tout aussi logiquement rien n'est utilisé des possibilités corrélatives que cet ordonnancement impliquait relativement à la profondeur de l'image cinématographique; par là passent déjà à l'époque les chemins de la fiction (bien que la profondeur de champ au sens technique du terme - la mise au point en champ total - ne soit pas encore pratiquement réalisée) : articulation entre un décor et un personnage, entre un personnage et un autre, passage d'un arrière-plan à un premier plan; opposition, contraste, contradiction, confrontation... Toutes choses exclues de la représentation nazie où tout va dans le même sens : les personnages, le décors, les foules, le chef; surtout pas d'arrière-plan : la vérité est unique, elle est national-socialiste.

Unique et plate, comme l'image qui la sert. Pas étonnant dès lors que la fiction soit si pauvre dans les films nazis : aucune rencontre, aucune surprise ne peut se produire dans le plan. Par exemple, les images de la campagne de France (*Sieg im Western* 1941 : Victoire à l'ouest) : tous les plans doivent aller dans le sens d'une irrésistible avancée, rien ne peut les surprendre par derrière ou sur les côtés; aussi, séquence après séquence, les armées allemandes ne font que rencontrer des paysages et des villes vides : cela justement ne les surprend pas. D'emblée, l'espace conquis est rendu adéquat (à l'avance allemande), mis à plat et sans vie.

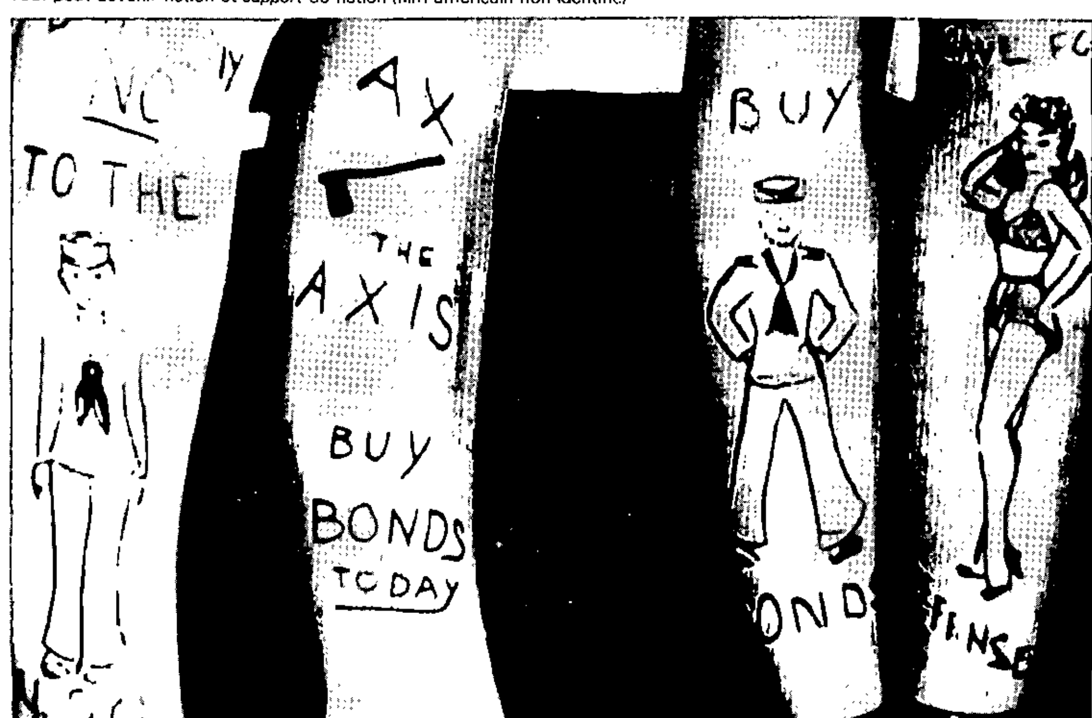
Pas étonnant non plus que les « acteurs » des films nazis, soient, comme disait Renoir (des films où il n'y avait pas de profondeur de champ), « placés devant l'appareil *comme chez le photographe* ». Outrancièrement d'ailleurs dans le cas de ces films et presque littéralement, car on bouge très peu sur les images nazies. *On pose*. Les discours d'Hitler a la tribune en fournissent le modèle : ses emportements sont surtout verbaux mais son corps est d'une incroyable raideur (seul son bras bouge, ou son buste en bloc, tête et tronc vissés; les autres dirigeants, Gœbbels en premier, le responsable de la propagande, l'ordonnateur de la gestuelle nazie, immiteront le Führer). Comme chez le photographe vraiment avec cette accumulation contenue d'énergie mise à être bien devant cet objectif qui gomme tout le reste. De même les soldats en campagne (de France) : fixité des corps et raideur du jeu; et bien sûr les défilés, les parades militaires (regards fixes, corps raides, rythme unique, bloc), autre modèle de comportement, où la liberté fictionnelle est *par* définition réduite au minimum.

Le mouvement est d'ailleurs donné comme signe de décadence : c'est en mouvement qu'on représente les Noirs des U.S.A. *(Herr Roosevelt plaudert*, Monsieur Roosevelt bavarde), pour attester qu'il s'agit d'un pays de sauvages : le mouvement c'est la gesticulation, le mal absolu. L'esthétique national-socialiste est une esthétique de l'inanimé.

Ce n'est pas le cas de la plupart des films américains de propagande, en particulier les meilleurs d'entre eux, les Capra de la série *Pourquoi nous combattons*, où le modèle est tout simplement celui apporté par Hollywood. Ces films propagent sans entrave (l'idéologie du système américain de vie) et *fictionnent sans honte*.

Par exemple dans *Prélude to War* (Capra 1943), il s'agit de montrer la pratique courante des assassinats politiques dans les pays fascistes (Allemagne, Italie, Japon : Hitler, Mussolini, Hiro Hito : *« si vous les rencontrez changez de trottoir ! »* dit le commentaire) : on reconstitue avec toutes les ressources d'Hollywood (studio, mise en scène, éclairage, montage) ces scènes et l'on voit trois individus à la mine patibulaire entrer dans une chambre et tirer sur tout ce qui se trouve là : ils viennent d'assassiner Röhm (une manchette de journal nous l'apprend). Pratique politique en Italie? On voit une voiture roulant à toute allure sur une route de campagne, freiner soudain et verser dans le fossé un corps auquel on vient probablement de retirer la vie. C'est un opposant connu. *Tout peut devenir fiction*. La fameuse phrase de Gœring par exemple, « quand j'entends le mot culture, je sors mon revolver ». Un jeune blond en uniforme nazi parlant à une tribune devant les membres du parti cite la phrase... et il sort son revolver, le soupèse ostensiblement. Méthode américaine : *c'est à la fiction qu'on confie l'idéologie* (alors que dans les films nazis c'est à l'idéologie qu'on confie la fiction). Aussi, même les plans documentaires sont choisis pour leurs qualités fictionnelles (il n'est pas exclu que le plan que je viens de citer ne soit pas documentaire, c'est indé-

Tout peut devenir fiction et *support* de fiction (film américain non identifié)



cidable). *Tout est fiction.* On peut ainsi y voir des plans inouïs du fascisme japonais à l'œuvre (la scène nippone + le référentiel impérial et la mise en scène fasciste !) ou des images de la formidable résistance des éthiopiens avec des arcs et des lances contre les chars de Mussolini; la police allemande chargeant de très jeunes ouvriers sur les marches de leur usine etc... Aucune de ces prises n'a été enregistrée en vue du film : elles proviennent de la rencontre entre des opérateurs à l'œil attentif et d'événements dramatiques saisis sur le vif. Rencontres inopinées, pratiquement hasardeuses, « coups de filets » disait Bazin, que ces plans, qui sont par leur existence même et dans l'économie du film un hommage rendu au pouvoir du cinéma de surprendre ainsi le réel : le meilleur et le pire.

Au contraire, les films nazis s'engluent dans la dénégation du caractère hasardeux, accidentel, exactement superficiel de l'image cinématographique (on le voit dans les plans qu'ils choisissent pour critiquer l'Amérique. A force d'y faire peser une seule vérité, ces plans pèsent des tonnes). Leur conception de la vérité national-socialiste faite image les amène à confondre le cinéma avec la galerie de portraits; les cinéastes nazis se sont laissés guider par une seule pratique filmique, mouvoir par une seule folie, celle de *l'encadrement* qu'ils ont pris pour le cadrage et ils ont finalement traité le cadre cinématographique comme un médaillon funéraire. Erreur que les américains dans le foulée d'Hollywood n'ont pas commise. Cela dit, tous les films américains de propagande ne sont ni aussi passionnants *(San Pietro* de John Huston par exemple : ennuyeux film de guerre sur la campagne d'Italie) ni aussi progressistes (cf. *Negro Soldier* où le bons Noirs fiers de leur pays qui leur a tout donné vont mourir allègrement pour défendre leur liberté) que ceux de la série *Pourquoi nous combattons* de Capra. Mais il est vrai qu'à côté du nazisme les films les plus réactionnaires paraissent des îlots de civilité.

3. Le son

Reste à marquer une troisième série de remarques : relativement au *son* des films nazis.

Quelque chose est frappant dans *Victoire à l'ouest :* l'insistance apportée aux bruits que font les avions, bombardant, rasant les toits des villages, s'engageant sur mer contre des bombardiers, passant en escadrille ou non le mur de son etc. C'est plus que l'indispensable illustration sonore apte à créer des sensations spectaculaires fortes, cela semble relever d'une véritable passion pour ce genre de bruits qui hurle, sature, brûle.

Et sans doute le modèle réside encore dans les discours d'Hitler où il s'agit de provoquer dans l'oreille du spectateur de ces « chocs brûlants » : bruits assourdissants, effrayants, des avions allemands pendant la campagne de France où visiblement on aime, sinon la guerre et la mort apportée par ces avions, du moins *le bruit qu'ils font.*

Là se trouve une des clés du fonctionnement des films de propagande nazie : la charge sur le son par où se trouve généralement compensée la faiblesse fictionnelle (le rôle de cache de la musique dans les mauvais films. C'est, filmiquement posée, la question godardienne du son *trop fort).* Dans le cas précis des films nazis, c'est par là que leur vint leur force fascinatoire.

Dans ces années trente, la radio est le médium dominant et beaucoup (Mac Luhan, Pierre Nora...) s'accordent à croire que Hitler doit une partie de son succès à ce médium chaud (à la télévision il eût sans doute été ridicule) et à l'invention du système de sonorisation qui permettait dans des mises en scène gigantesques comme celles du stade de Nuremberg d'entendre la voix du Führer un peu comme à la radio avec cette différence que le stade rempli constituait une caisse de résonance et amplifiait la dimension mythique de la scène.

Les cinéastes nazis n'ont pas agi différemment avec le cinéma : l'image y joue le rôle de *réceptacle du son,* le cadre où le son doit venir résonner : aussi il importe peu qu'il y fictionne. Le statisme de l'image vient même conforter ce système (comme le statisme des millions de corps assemblés confortait la mystique nazie : on ne leur en demandait pas plus) : comme des somnambules, les acteurs du national-socialisme viennent sur l'écran répondre par leur présence à l'injonction d'une force profonde, irrationnelle, invisible, opérant sur la bande-son. Hitler disait à la radio de Munich en 36 : *« Je fais mon chemin avec une assurance de somnambule ».* Le cinéma enregistre alors fidèlement la mise en scène. L'effet est sans doute à son comble dans ce film intitulé *Mussolini in Deutschland* (Allemagne 37) : c'est la nuit, en plein air, Mussolini (en allemand) et Hitler prononcent tour à tour un discours enflammé; l'image souligne cet effet; l'un et l'autre semblent éclairés par la lumière versatile d'un feu ardent (citations de l'expressionnisme) mais tout est suspendu à la gutturalité (totalement simulée dans le cas de Mussolini, avec un plaisir certain) de ces voix qui hurlent dans la nuit. C'en est alors trop et ce qui voulait nous faire sombrer dans le pouvoir magique, tribal, de la scène, sombre dans le ridicule. Le pouvoir magique du cinéma emprunte d'autres voies. La magie du cinéma c'est autre chose. Ça n'est pas une image, même délirante, suspendue à un son.

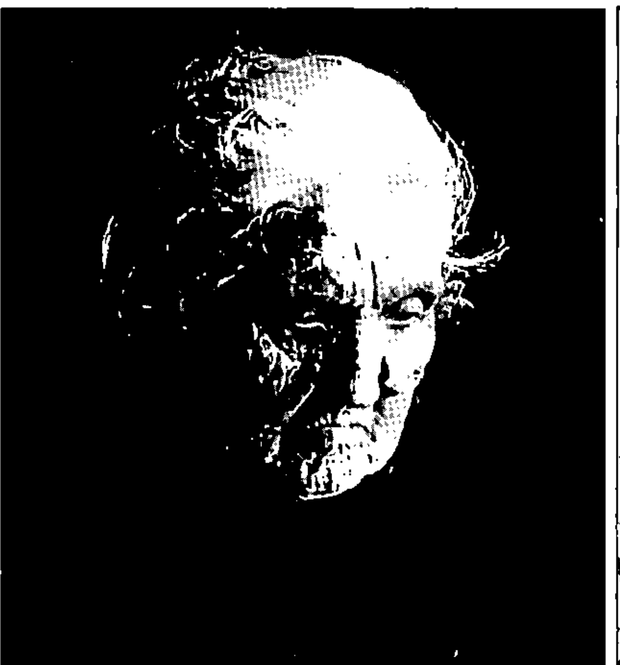
C'est assez ce schéma, que, dans la foulée de la mise en scène « réelle », le cinéma nazi a tendanciellement suivi. C'est la raison pour laquelle les avions de *Victoire à l'ouest* font beaucoup de bruit sans jamais parvenir à aucune intensité dramatique. Et pour tout dire : nous cassent les oreilles.

S.L.P

Genève, années 30 : Severian se rendant à vélo à la S.D.N. (épisode georgien)

A gauche : l'une des matrices du film espagnol. Au centre la grand-mère espagnole. A droite : une image problématique du film marocain.







ENTRETIEN AVEC HELENE CHATELAIN (« LE LION, SA CAGE ET SES AILES »)

Cet entretien fait suite à celui avec Armand Gatti, paru dans le numéro 285 des Cahiers. La série de vidéogrammes « Le lion, sa cage et ses ailes » sera projetée au Cinéma du Grand-Palais, entrée : place Clemenceau, entre le 3 et le 8 avril. Renseignements : 543.47.68.

Hélène Chatelain. Moi je viens du théâtre. D'abord comme comédienne. Puis j'ai monté des pièces. Et un jour j'ai commencé à travailler avec Dante. Dante? Gatti. C'est son vrai prénom, Dante. La première chose qu'on ait vraiment faite ensemble c'était *Chant public pour deux chaises électriques.* A Chaillot. Où j'étais comédienne. Il y avait là une confluence très violente entre un langage politique et un langage poétique dont je ressentais personnellement un besoin profond. Car moi mon chemin politique je l'ai fait beaucoup plus en partant du P de poétique que du P de politique.

Les selmaires

Chant public, que Gatti avait écrit à Cuba pendant le tournage de *Cristobal,* était une réflexion sur un fait d'histoire : Sacco et Vanzetti. Réflexion qui ne se faisait pas à travers une quête de la vérité historique mais à travers un prisme de subjectivités qui avaient chacune sa vérité, sa vérité affective, sa vérité totale. Là, c'est la notion de *selmaire.* Un mot inventé, mais ça veut dire quelque chose en physique ou en chimie, on l'a découvert après. Le « selmaire » est un récit historique dans lequel un personnage, au nom de sa propre histoire, prend en charge tout un pan de fiction et fait rentrer les autres personnages dans sa vérité à lui. Ce n'est pas une version parmi d'autres, c'est une lecture. Comment dire... tu rends le réel utilisable pour toi, tu en fais matière à création, c'est ça...

J.-P. F. *Et dans la pièce il y a donc plusieurs « versions », la pièce c'est l'ensemble des « selmaires »?*

Chatelain. Dans *Chant public,* qui est la pièce où Gatti pousse le plus loin ce principe, il y avait une vérité donnée : une pièce fictive sur Sacco et Vanzetti montée dans le style du réalisme historique et, devant cette pièce que personne ne voyait, il y avait cinq salles de théâtre sur cinq fuseaux horaires différents : Turin, Hambourg, Lyon, l'Amérique et Chaillot. Et chaque personnage-spectateur présent dans ces salles, suivant ce qu'il était, suivant son passé, suivant l'endroit où il vivait, suivant les gens assis à ses côtés, selon les raisons qui l'avaient conduit au théâtre ce soir-là plutôt que de rester devant sa télé, chacun donc s'investissait différemment dans ce spectacle et en prenait tel ou tel morceau en charge. Cela donnait une approche complètement éclatée de cette réalité qui était, à la limite, la mort de la classe ouvrière. Dans la salle américaine, par exemple, tu avais deux noirs, l'un qui rentrait de plus en plus dans la version du pouvoir et de la police parce qu'il était noir et américain et l'autre qui, parce qu'il était noir et américain, entrait de plus en plus dans l'histoire de Sacco. Dans la salle italienne, tu avais des gens du PC qui étaient venus parce qu'il s'agissait d'un spectacle donné par une coopérative ouvrière et des anars qui étaient là à cause de Sacco et Vanzetti. Il y avait des confrontations.

Pour *Chant Public* on avait fait un très gros travail de mise en scène, presque un an, dans un sens qui s'approfondira encore dans les spectacles suivants et qui, d'une certaine manière, se retrouve dans les films de Montbéliard. La scène était conçue comme le contenant poétique de la pièce, elle devait être le lieu commun où tous ces « selmaires » se confrontaient. On avait construit dans le fond un énorme mur d'images sur la base d'une fiche d'ordinateur. Fiche donneuse d'informations mais en même temps graffitées, raturées. Tu avais donc deux vocabulaires qui se mêlaient. D'une part, le vocabulaire de l'informatique et de l'information, le vocabulaire de l'Amérique officielle, toute l'imagerie de l'armée, de la justice, de l'Aide Américaine, etc, et c'était traité en couleurs, comme une grande tapisserie qui pulsait en réponse à ce qui se passait sur le plateau (en éclairage ou en contrepoint). Et d'autre part, des images-graffiti qui venaient rompre cette fiche IBM, la zébrer de toutes les imageries tentant d'exister contre le langage officiel. De plus, le plateau présentait une projection de la fiche IBM, comme son ombre portée. L'ombre portée des deux séries d'imageries, de toutes les mythologies de l'inconscient collectif, aussi bien les mythologies graffitées que les mythologies du pouvoir. Avec ce dispositif on traitait les images comme des partitions. Dans *Chant Public,* j'étais à la fois comédienne et assistante à la réalisation, en particulier j'ai beaucoup travaillé sur ce mur d'images.

Après cela il y a eu beaucoup d'autres spectacles avec Gatti. *L'Homme seul,* une pièce sur la Chine montée à Saint-Etienne. *Les Chroniques d'une planète provisoire* sur le nazisme, au Grenier de Toulouse. *V comme Vietnam...* je ne sais pas si ça t'intéresse...

J.-P. F. *Si si, beaucoup. Parce que je trouve que les vidéogrammes de Montbéliard sont ce qu'ils sont en grande partie à cause d'un système de fictionnalisation qui vient de Gatti et de son théâtre.*

Chatelain. Quand on vivait à Montbéliard, quand on tournait, on ne se rendait pas compte à quel point c'était pris dans les thèmes de Gatti et tout en étant pris dans ces thèmes, complètement fidèle à celui avec qui Gatti parle. Et c'est ça qui est difficilement compréhensible pour tous ceux qui ont un discours et une pratique d'animation. Ce qui fait qu'avec eux la cassure est absolue.

J.-P. F. *De même les interviews de Godard dans 6 × 2. Leur intérêt était dû beaucoup à ce bloc très présent de fantasmes, de visions, d'idées, de langage, qui existait en face de celui qui parlait. La rencontre de deux subjectivités très marquées, l'une ne s'effaçant jamais devant l'autre au nom d'un soi disant « donner la parole » qui est en général un « voler la parole » sans risquer la sienne. De même Gatti donc, avec ses thèmes et son système théâtral face aux interlocuteurs de Montbéliard.*

Chatelain. Oui, Montbéliard a été nourri de toute l'aventure de Gatti poète, de toutes les expériences d'écritures collectives qu'il avait faites en Allemagne et dans le Brabant-Wallon, mais là c'est Stéphane qui devrait t'en parler car le Brabant moi je ne l'ai pas vécu (j'étais en train de faire *Les Prisons aussi*, en 16 mm).

J.-P. F. *Et toi, à Montbéliard, tu amènes quoi?*

Chatelain. Ma version à moi ? Mon itinéraire? A partir de *V comme Vietnam* qui était une pièce écrite à deux, en un mois, pour répondre à une demande précise (d'un collectif inter-syndical) et montée très vite, le contraire de *Chant public* en somme, j'ai plongé de plus en plus dans la militance, prise de parole etc. Chose que je n'avais jamais connue. Parce que je viens d'un monde qui est celui de l'émigration russe et qui est tout sauf politique, surtout la vieille émigration. C'est le poétique à fond la caisse, le rapport au réel n'existe pas, tu viens de la lune et tu es destinée à rester sur la lune. J'ai grandi comme ça. Dans une lune d'ailleurs très belle, très douce, très colorée, mais qui est d'un irréalisme absolu. *Vietnam,* c'était donc pour moi une première approche du militantisme mais avec mes outils, mes outils de parole. Mes tracts c'était le spectacle. Après cela, rentrer dans le système, dans l'institution théâtrale, je ne pouvais plus, et comme juste après il y a en mai 68, ça devenait encore plus impensable. Ce que l'interdiction du *Franco* de Gatti par Malraux a rendu très net. Mais à ce moment-là, moi, j'étais déjà partie sur une autre voie, des spectacles de marionnettes avec des groupes de quartiers, des comités d'infirmières, etc. J'avais un désir immense de trouver des gens qui ne soient pas médiatisés. Si j'étais venue au théâtre, à 18 ans, c'était à cause de ce miracle : sur un plateau, quand tu parles on te répond. J'avais vécu dans ce miracle pendant dix ans et maintenant j'avais un besoin absolu d'en sortir pour rencontrer des gens ayant de la densité. Là-dessus les maos... J'ai plongé du côté de l'image, j'ai commencé à tourner vidéo : pour sortir des milieux utopiques et me confronter aux milieux réels. Avec une culpabilisation totale vis-à-vis du langage poétique. Je me suis fait ratatiner, c'est évident.

La vidéo, arceau de chair

Puis j'ai participé en Belgique à un spectacle de Gatti sur Durruti. C'était la première tentative de spectacle sans spectateur. Un mois pour travailler. Sans obligation de rendre un produit fini. Et avec des gens porteurs d'un désir d'expression. C'était un véritable essai d'écriture collective. La prise en charge par une pièce de nombreuses écritures différentes. A partir d'un thème, Durruti, chacun y va de sa propre dérive. Il y avait des étudiants noirs, des québécois, chacun se prenait un personnage de la colonne Durruti, une québécoise blonde par exemple jouait le grand noir de la colonne, etc. Tout en vivant un mois ensemble dans le même lieu, une usine désaffectée. Il y avait des affiches sur les murs qui reflètaient ce qui se passait, les discussions, les disputes. A la fin toute l'usine était écrite. Cela évidemment n'aurait pas pu se produire dans un lieu institutionnel. La recherche d'un lieu où cette parole trouve asile, c'est une notion essentielle. Un lieu à l'intérieur duquel il se passe non un spectacle mais une vie, une tranche de vie. A la fin, la pièce a été jouée trois fois. C'était complètement éclaté, les gens allaient, venaient (ce qui a été formalisé plus tard dans la mise en scène de *Franco* en 76 sous la notion de déroulement non-autoritaire d'un spectacle). Plein de choses se passent en simultané et toi tu te promènes en faisant ton propre « selmaire » à l'intérieur de la pièce. Le selmaire du spectateur, qui est la pièce qu'il a vu, lui.

Cette démarche s'est prolongée l'année suivante dans le Brabant-Wallon où Stéphane a commencé à tourner en vidéo. Et là, s'il n'y avait pas eu la vidéo, sans doute les maisons ne se seraient pas ouvertes.

On avait l'impression que la vidéo - d'une manière générale - était un vrai pont. Où les personnes se trouvaient à part entière des deux côtés du pont. C'était comme un arceau de chair, comme un vaisseau sanguin, le sang pouvait circuler. Le cinéma, c'est pas un vaisseau sanguin, c'est autre chose, c'est un cabinet de philosophie, tout ce que tu voudras, mais pas cette espèce de canalisation vivante. On se disait donc qu'il y avait peut-être une aventure à mener avec cet outil. Là-dessus, arrive la proposition d'Hurstel.



Les Italiens au milieu des images de leur roman-photo.

J.-P. F. *Comment vous êtes-vous répartis les tournages, Stéphane et toi?*

Chatelain. De façon très aléatoire. Stéphane est arrivé dix jours avant moi. Il a commencé l'italien. En plus, il parlait la langue, c'était des gens de son âge, ça rejoignait son expérience à Rouen où il s'était établi deux ans en usine, ça recoupait son expérience des groupes italiens. Quand je suis arrivée, le géorgien était déjà en route. Le géorgien reste un de mes petits regrets, j'aurais eu très envie de le tourner, mais comme j'étais russe ça aurait été difficile.

J.-P. F. *Mais tu as eu quand même de bons contacts avec eux, hors film?*

Chatelain. On a tellement plongé chacun dans ses trucs que les communautés dont l'autre avait la charge on ne les voyait pratiquement pas. Une vraie cloche sous-marine. Et puis c'était la première fois qu'on travaillait à trois, comme ça, une putain de trinité. Chacun investissant énormément dans l'aventure. Nous sommes tous les trois des violents. Mais moi je ne peux travailler que comme ça.

Pour en revenir aux tournages, mes tous premiers contacts ont eu lieu avec les polonais et les portugais. Au départ, la rame totale. Les polonais : un groupe de danse folklorique - qu'est-ce qu'on allait bien pouvoir en faire? Et les portugais : du foot. J'ai commencé à filmer du foot à fond la caisse 24 h sur 24. Ne comprenant pas très bien ce qui se passait.

J.-P. F. *Ils te demandaient de filmer tout ça?*

Chatelain. Comment ça se passait? Il y avait les premiers contacts : les projets de film étaient déposés et débattus. Soit la balle

était renvoyée, soit non. Avant mon arrivée, il y avait eu quelques scénarios : le premier scénario yougoslave, à partir des accents, suivant les accents, un mot veut dire telle ou telle chose, mais les machines françaises n'ont pas les accents yougoslaves, c'était donc l'histoire d'un yougoslave vu par une machine à écrire yougoslave et vu par une machine française, un très beau scénario; et le scénario italien « Montbéliard est un verre ». C'est tout ce qu'il y avait. Quelques jours après mon arrivée, il y a eu la rencontre avec Charles, le géorgien, et sa statue, premier scénario entièrement sculpté de l'histoire du cinéma. Je n'y étais pas. J'ai vu revenir Dante et Stéphane enthousiastes et hésitant : fallait-il oser faire le film géorgien là-dessus ? Deux jours d'hésitation et puis on a décidé de le faire. C'est très caractéristique du fonctionnement de toute l'aventure. A chaque fois on se trouvait devant une série de paris. Tu es devant une réalité, tu découvres un truc, quelque chose t'accroche, tu as l'impression qu'à partir de ça tu peux commencer à dialoguer, tu fais alors le pari que ça va être ça et rien d'autre et tu tentes le pari jusqu'au bout. Ou bien le pari tient. Ou bien il échoue, c'est le cas du Portugal. Ou bien il se modifie. On a eu les trois cas. Quand le pari se modifie? A la fin tu n'as plus le truc de départ mais le fait que tu aies foncé sur une proposition souvent très forte et inattendue, inattendue par ceux-là même qui la faisaient, t'amène sur d'autres pistes intéressantes. Un vrai jeu de billard, qui ne peut se passer que si de l'autre côté la balle est renvoyée à part entière, que s'il y a de part et d'autre un investissement également fort, un désir aussi violent.

Les « ailes »

C'est pour cela que ça a accroché du côté émigration. Parce que nous n'avions pas un discours politique, pas un discours stratégique, mais une pratique aléatoire, un discours complètement existentiel. Du coup, le désir de parole, le désir d'identité a pu se manifester très fort. Les « ailes » ne sont pas tombées du ciel, elle sont venues du fait qu'on a trouvé un désir et une nécessité profonde non pas de prendre la parole mais de la chercher, de la trouver. Les « ailes », c'est ça. Avec un coup de génie de Dante : conceptualiser, visualiser la théorie des films dans le film. En quatre points, proposés à tous. Mais il se trouve que quatre seulement ont suivi, justement les plus investis dans les films, le marocain, l'espagnol, l'italien, le yougoslave. Et ceux qui étaient très investis mais français - le couple qui a fait le scénario polonais - ne se sont pas sentis concernés par les « ailes », parce que cette théorisation n'était pas la leur, parce que ce désir de parole, ils le vivaient autrement. Lui, actuellement, il travaille avec ce maire du Jura qui fait une expérience de municipalité autogestionnaire.

J.-P. F. *Ce sont des français qui ont réalisé le scénario polonais?*

Chatelain. Oui. Gérard et Martine, les deux qui sont dans le film du début à la fin, sont français, ils le disent. D'ailleurs dans ce film il y a beaucoup de français, ça se sent non ?

J.-P. F. *On croit que ce sont des enfants de polonais disons très intégrés, très adaptés. Et ils font partie d'un groupe folklorique polonais?*

Chatelain. Oui, parce que c'est une Pologne mythique, qui n'existe nulle part. Le polonais est le seul film fait par des français. Et tu ne les retrouves pas, ces français, dans les séquences théoriques. La théorisation a été faite par des gens qui avaient un vrai problème de perte d'identité.

Concrètement, les tournages se passaient de la façon suivante. On discutait et on cherchait à tourner des choses signifiantes : la paella chez Vicente, une première répétition de danse chez les polonais. Les italiens, eux, ont démarré par le scénario. Si on essaie de théoriser un peu, on avait soit une série de discussions - sans tournage - qui conduisait à une proposition de scénario (les marocains, les italiens), soit des discussions à propos de tournages spontanés sans scénario de départ. Pour le film polonais par exemple, on a vu Pahouchek, on a mangé chez lui, un superbe gâteau... On a senti que c'était un personnage à travers qui on pouvait structurer un certain nombre de choses et on a commencé à tourner des choses qu'on leur montrait à mesure, et petit à petit on a accumulé des prises sur des situations serrées, où il y avait des rencontres. Jusqu'au moment où...

Le polonais, pendant longtemps on n'arrivait pas à trouver le biais. La première idée de scénario polonais ce n'était pas le groupe folklorique, ça tournait autour de cette Pologne toujours détruite et toujours reconstruite. Il est fascinant que toute cette émigration polonaise de Montbéliard passe son temps à maçonner, à construire des maisons énormes, des maisons pour les enfants qui eux, dès qu'ils arrivent à 18 ans, se tirent et les parents restent dans des maisons à moitié vides parce qu'ils n'ont plus d'argent pour meubler tant de pièces. Ce qu'ils construisent, en quelque sorte, c'est leur propre tombeau.

Le premier scénario c'était ça. La comparaison avec Varsovie reconstruite qui sait combien de fois. C'est le pays le plus fou d'Europe, la Pologne, pendant deux siècles, rayé de la carte, il n'existait que dans les têtes. Avec ce scénario on s'est retrouvé devant la première émigration, la même que mes parents. Enormes problèmes de rivalité de personnes. Situation qui aurait pu se produire aussi avec les géorgiens. Mais là, le film a été sauvé par deux choses. Un, la personnalité transcendante de Sévérian que tout le monde reconnaissait. Deux, Charles : il se promenait dans une planète tellement lointaine que ça ne donnait aucune prise. Certes, ces autres géorgiens au début étaient critiques - « c'est un paysan, un berger, chez nous il y a des gens autrement cultivés quand même ». N'empêche, toute l'aventure de Montbéliard, pour moi, est justifiée par Charles. Même s'il n'y avait que lui au bout du compte, ça aurait valu ces trois ans de boulot.

Donc le polonais était parti sur cette piste : les maisons. Mais on a senti qu'il y avait des rapports entre eux très difficiles, on ne voulait pas prendre parti dans leurs vieilles histoires. Alors on a basculé du côté du groupe folklorique. Mais j'étais toujours dans le bleu le plus total. Je tournais en studio - enfin, dans cette espèce de local où on tirait les affiches - des séquences très mises en scène, dont je pouvais être sûre pour après, mais sans savoir encore comment tout ça allait se nouer. Et puis, tout à fait par hasard, on est tombé sur un article du *Monde* où il y avait cette idée qui se retrouve dans le film : une façon de changer non le monde mais notre monde. On est arrivé avec ça chez Gérard et Martine, les deux du groupe avec qui on avait le dialogue le plus fort. Ils ont lu l'article. Et là, hop, le déclic s'est fait. J'ai enregistré avec eux deux longues interviews, il n'en reste qu'un tout petit bout dans le film mais c'était ça l'amorce. On a discuté, Dante et moi, et Dante a écrit quelque chose autour de l'idée de la couleur. On l'a présenté à Gérard et Martine, pas aux autres, vraiment pas le temps, c'était très tard vers la fin de l'expérience. Ils ont été d'accord. On a modifié seulement deux ou trois points et j'ai fait en série tous les tournages : l'habillage, etc. En tournage-fiction. Les rues du Premier Mai qu'on voit dans le film, on les a filmé un dimanche de juin, c'était exactement pareil.

La vraie manif, c'est nous

L'idée du Premier Mai est venue du fait que le groupe polonais se définissait comme jeunes travailleurs, mais avec une sorte de retrait par rapport à tous les langages militants traditionnels. C'était très conscient chez Gérard et Martine, plus vague chez les autres. Donc ce jour-là on était à Montbéliard et on se disait : Montbéliard, ville ouvrière, il va sans doute se passer quelque chose d'intéressant, on va filmer, et même s'il n'y a qu'un défilé on le filmera, un défilé ouvrier, une manif ça peut toujours servir. Eh bien... rien. Rien. La thèse des syndicats est que cette population ouvrière est encore très proche de ses origines rurales, pour eux le Premier Mai est un jour où l'on va cultiver son jardin, faut pas les gêner avec des manifs. Donc rien. On a été assez surpris et on n'a rien tourné. Quand plus tard on a voulu rendre cet effet de rien dans le film on a tourné un dimanche matin, Pentecôte je crois. Et cela nous a donné l'idée de joindre au scénario une réflexion sur le langage ouvrier. D'où cette interpellation un peu provoc : la vraie manif c'est nous, nous avec nos chapeaux de paille et nos habits folklos. Dans le groupe, il y en a trois qui ont suivi vraiment, les autres étaient beaucoup plus loin de l'idée, mais nous, on l'assume totalement.

On est resté trois mois. En trois mois, le boulot qu'on a fait c'est complètement dingue. De 8 heures du matin à 10 heures du soir. Parce qu'il ne fallait pas seulement tourner mais aussi aller convain-

« Montbéliard est un verre », titre du scénario italien

cre les gens, aller les chercher, s'adapter à leurs rythmes déterminés par les 3 × 8, il fallait accepter une quantité énorme de repas chez les uns ou les autres. Il fallait aussi que nous nous racontions à eux. On s'est raconté énormément. Nous étions des martiens. Trois personnes qui débarquent va-t-en savoir de (dans) quelle mythologie. Pour un marocain, Gatti c'est... et nous, encore plus bizarre. Une fille à la caméra : tout à fait surréaliste. On était trois, on avait des gueules un peu miteuses. On n'avait pas un aspect prestigieux mais on disposait d'une technique aux allures magiques. Tout cela faisait que nous étions inclassables. On n'était pas une grosse équipe, on n'avait pas de gros camions comme la télé, on était rien. On était ce qu'on disait. C'est une question de respect par rapport aux émigrés : il fallait qu'on soit crédible, et vite. Si on avait eu deux ans devant nous on aurait pu devenir crédible petit à petit sur le terrain, mais là on n'avait que quelques mois. Alors Dante a dit : il faut faire une projection de *L'Enclos*. C'était comme un cadeau qu'on voulait leur faire, comme dans les sociétés traditionnelles où tout se joue, se noue, par un échange de dons. Gatti leur donnait son film.

Echecs : les portugais, les loulous

C'est à cette occasion que la première dérive portugaise s'est un peu enrayée, c'est là qu'on a compris qu'il y avait entre eux et nous une incompréhension totale. Les portugais (qui ne parlaient pas bien français mais nous l'avaient toujours bien caché) étaient venus à la projection de *L'Enclos* en croyant qu'il s'agissait du film final. Avec femmes et enfants. On avait tourné trois séances de foot chez eux et c'était ça qu'ils venaient voir. Ils étaient furieux, ça a failli mal finir, ils sont partis, ils ne voulaient plus voir « la dame de lou film », c'est comme ça qu'ils m'appelaient, la dame de lou film...

J.-P. F. *En effet, tu étais vraiment l'étrangère,...*

Chatelain. Complètement. Et en même temps on était pour eux des gens qui avaient un pouvoir. On n'avait pas de blé, on avait des bagnoles quinze fois plus pourries que les leurs, mais on avait du pouvoir. Parce qu'on discutait avec le maire, avec monsieur Hurstel qui était un notable de la ville. Là, on payait vraiment le manque de temps.

J.-P. F. *Après ça, tu leur a montré les bobines de foot?*

Chatelain. Oui, hou la la, mais c'est là aussi que j'ai pris ûn des plus grands bides de ma vie... Je saute du coq à l'ane, mais quand on se replonge dans cette histoire on pourrait vraiment en parler trois siècles. Bon, voilà. Au départ, on avait cru que le film politique ce serait celui des portugais. Parce qu'on là était confronté à une réalité : les élections d'avril. Faut pas rater le truc, on se disait. Pour une fois, disait Dante, on va faire de la vidéo comme les autres, on va amener des postes de télé dans un foyer portugais et le soir du résultat des élections, quand la télévision française les annoncera, on filmera ce qui se passe, comment ils réagissent. C'est ce que j'ai fait, j'ai amené des postes dans un foyer. Le bide total. Pendant les élections, enfin les résultats, ils jouaient au ping-pong. Il y en a deux ou trois qui sont venus regarder la télé, mais uniquement parce que j'étais une femme et que je m'étais coltinée des appareils très lourds. Par gentillesse. Les élections, ils s'en foutaient complètement. Sévère leçon pour nous.

Avec les portugais ç'a été comme ça tout le temps, des faux rendez-vous, des fausses pistes. Des rails parallèles. Ce rapport violent, passionnel, qu'on a eu avec tous les autres, avec eux n'a jamais pu s'établir.

Avec les autres il se passait quelque chose de l'ordre de ce qui doit exister, j'imagine, entre les gens qui sont dans un avion détourné. Tu es avec des gens que tu ne connais pas et avec qui tu as un rapport complètement essentiel parce que tu risques de crever avec eux, tu ne les connaissais pas avant, tu ne les reverras jamais aprèes, mais ce que tu vis avec eux c'est aussi fort qu'une histoire d'amour. Et puis c'est tout, après, eux ils vont d'un côté, toi d'un autre. A Montbéliard on a vécu ça avec tous, sauf avec les portugais.

J.-P.F. *Est-ce qu'il y a eu d'autres échecs ?*

Chatelain. L'aventure des loulous n'a pas abouti et j'en suis un peu responsable. C'est que moi aussi j'ai eu un drôle de chemin à faire en arrivant. A la limite, mon rapport à la vidéo, à l'image, se bornait au documentaire et là, pour la première fois, je me trouvais devant la nécessité de bâtir des partitions. La zone, c'était un très beau scénario mais je l'ai mal abordé. Il était déjà complètement écrit quand je suis arrivée et comme Stéphane avait beaucoup de difficultés avec les loulous, il me l'a refilé. C'était mon premier tournage à Montbéliard, mon premier tournage de fiction, mon premier tournage avec Dante. Cela faisait beaucoup pour un début. J'ai mal engagé le tournage. Si j'avais été plus souveraine, ça aurait peut-être marché. Il y avait aussi que les loulous étaient très passifs, ils suivaient, parce que ça les amusait de suivre, du moins un moment, car ils en ont eu vite marre de répéter les trajets dans des endroits repérés, il fallait un travail précis, recommencer des prises, ça les intéressait guère, à la limite eux ce qu'ils voulaient c'était vivre avec nous, voir d'autres têtes, ils sont venus loger chez nous, ils ont investi l'appartement, ils se sont mis au tirage d'affiches. Au collage en ville, ils vivaient l'aventure comme ça mais pas au niveau du film. Sans doute si je m'y étais mise d'une façon plus volontaire, plus autoritaire, en ne me permettant aucun ratage, peut-être le film aurait-il vu le jour, mais je ne sais pas s'ils s'y seraient retrouvés.

J.-P.F. *Quelle était la fonction des affiches ?*

Chatelain. Pour moi, les affiches c'était une expérience nouvelle. Dante et Stéphane les avaient déjà utilisées dans le Brabant-Wallon. Les affiches d'abord ça fait un lieu et un lien social simple. Tous les soirs on était au local pour les tirer. On n'était donc pas là en train d'attendre que les gens viennent nous voir, s'ils voulaient venir ils venaient, sinon ils ne venaient pas. Ils venaient, ils voyaient les affiches faites par un autre groupe. L'aventure totale de tous ces films existait un peu à travers elles, était visible là, sur les murs. Chaque groupe savait qu'il existait d'autres groupes mais il ne voyait que ce qu'il tournait lui. La première fois qu'ils se sont rencontrés – on s'était dit que ce serait un beau jour et ç'a été effectivement un beau jour – c'est quand les géorgiens, les marocains et les yougoslaves sont restés trois heures ensemble à regarder leur film et ceux des autres. Dans le film géorgien il y a un grand moment de musique arabe, on ne savait pas trop comment ça allait passer. Avec tous les problèmes de racisme... Pendant longtemps les géorgiens nous disaient : mais pourquoi mélanger les torchons et les serviettes. Les torchons étant les marocains et eux les serviettes évidemment. Alors quand monsieur Charles, après la projection, s'est levé et est venu dire à monsieur Hachmi : monsieur Hachmi votre film est très beau, et que monsieur Hachmi a dit à monsieur Charles : monsieur Charles j'ai beaucoup aimé le vôtre, c'était superbe. Et ça c'était un vrai discours sur le racisme. Parce que c'était sur des bases d'accomplissement et non de repli. Chacun avait fait quelque chose de complètement assumé et à partir de cette position il y avait un regard possible sur l'autre, ce n'était plus une position d'attaque mais de souverain. Ils étaient tous devenus des rois. Superbe.

Et puis les affiches c'était très utile aussi pour formaliser un film, pour trouver la clef de portée de sa partition, pour savoir comment tu allais orchestrer le tout. Le scénario yougoslave par exemple n'est sorti qu'au moment où on a été capable de faire une affiche dessus. Quand tu es capable de traiter graphiquement et avec un texte très simple l'idée de ton film, tu commences à être près de le tourner. Quand on a trouvé les 3 P, c'était pour l'affiche. On cherchait quelque chose pour visualiser l'opposition des deux mondes, il fallait des signes très simples. On les a trouvés non pas en travaillant au scénario mais à l'affiche du film.

Le montage dura deux ans

J.-P.F. *Et le montage ?*

Chatelain. On est donc rentré fin juillet, on a tout visionné. Il y avait des plans de Stéphane que je n'avais jamais vus. Et inversement des plans de moi que Stéphane n'avait pas vus. Gatti lui, à Montbéliard, voyait tout. Mais Stéphane et moi, vu notre investissement forcené dans nos tournages, nous n'avions pas le temps de regarder ce que faisait l'autre.

On a tout visionné et Dante a fait une première proposition d'écriture : par temporalités. Avec déjà l'idée des quotidiens qui crachaient leur imaginaire. Le tout rythmé par le temps : la semaine, le mois, le printemps. Chaque temporalité étant liée à une nationalité, sauf la Géorgie qui se marquait, hors temporalité, du côté de l'histoire, et le Portugal qui se trouvait, hors de ces temporalités, dans l'actualité.

Et on a commencé à monter, Stéphane et moi. Chacun son truc. Stéphane la partie marocaine. Moi, la grande fresque du début. Chacun de son côté parce qu'on a chacun son rythme, sa façon, et qu'on connaissait mieux ce qu'on avait tourné (bien sûr on utilisait aussi des images tournées par l'autre). Une fois le marocain monté, on s'est aperçu qu'il durait 3/4 d'heure. Il y a eu une grande réunion. Que fallait-il faire ? Un film d'auteur, une grande fresque, une dérive sur toutes les schizophrénies de Montbéliard, avec un commentaire très brillant mais asservissant chaque aventure vécue ? Ou bien plusieurs films laissant chaque scénario prendre toute son ampleur ? On s'est vite aperçu que si on voulait donner à chaque aventure toute son importance il fallait faire sept films et non pas un seul, et c'est ce qu'on a fini par décider de faire. On pensait que ça prendrait quatre mois, ça a duré plus de deux ans. Stéphane montait le jour, moi la nuit : sur les mêmes machines. Du travail posté. L'usine. Une tour, une spirale, une incommunicabilité totale avec l'extérieur. On n'arrivait pas à expliquer ce qu'on fabriquait. Personne ne comprenait que nous mettions tant de temps, la vidéo ayant la réputation de se monter vite.

En fait on a réalisé deux montages. D'abord des maquettes et à partir de là les montages définitifs.

J.-P.F. *Entre les deux états, il y a de grandes différences ?*

Chatelain. Oh oui, de qualité, oui. Sauf que le géorgien, de l'un à l'autre, a failli mourir. On a voulu le renforcer après maquette et ça ne tenait pas du tout. Stéphane te le racontera, c'est lui qui l'a monté. On est revenu pratiquement au film de départ. Avec quand même un ajout, au début : le balancement « et la première génération dit... et la deuxième génération dit ». Ça c'est Gatti. Tous ces morceaux-là, c'est son écriture. Il écrivait des textes selon un schéma général et nous, au montage, on re-rentrait dedans pour le musicaliser.

J.-P.F. – *Tous les commentaires sont de Gatti ou bien il y en a aussi de toi, de Stéphane ?*

Chatelain. Ah non, c'est tout de Dante. Dans le patchwork, l'écriture des textes c'est lui.

Histoire de Radovan

J.-P.F. *Et si on parlait un peu du yougoslave ? Son aventure est assez singulière, je crois ?*

Chatelain. Oui... Au début, il n'y avait personne. On croyait que le yougoslave serait comme le turc, qu'il y aurait une chasse gardée totale, que la peur Peugeot serait telle que personne n'oserait. Et il n'était pas question pour nous de piéger qui que ce soit et de faire courir aux gens des risques. Tous ceux qui ont travaillé dans les films savaient qu'ils couraient un risque mais ils l'ont fait joyeusement. Il fallait que les choses soient tout à fait claires.

On avait entendu parler d'un personnage mythique qui s'était battu au karaté contre la chaîne Peugeot et un jour il est arrivé. C'était Radovan. « Je voudrais parler à monsieur Gatti, j'ai entendu dire que vous faites des films, je voudrais en faire un avec vous. » Plus tard, il nous a expliqué qu'il avait beaucoup hésité entre casser la gueule au contremaître en pleine rue et se faire mettre en taule mais avec la joie de lui avoir fait très mal ou faire un film. Et, bon, besoin d'échapper à la solitude, désir de parler à des gens, essai de transmettre de l'intransmissible, il avait choisi le film.

Le travail avec Rado a commencé par de très longs entretiens, il a raconté sa vie, par le détail. On ne filmait pas. On a rempli trois cahiers de tout ce qu'il nous disait. Et puis j'ai commencé à tourner des choses précises : des séances de karaté, sous des angles très

définis. Alors on pensait centrer le film sur le karaté ; maintenant il ne reste de tout ça que trois plans, mais c'est pas grave. Puis on a commencé à codifier le quotidien : les trajets... Mais on ne savait pas comment articuler (les 3 P n'existaient pas encore). Et le plus dur c'était qu'on ne pouvait pas lui dire qu'on ne savait pas où on allait, parce qu'il avait une demande énorme quant au résultat. On lui disait : ne t'en fais pas, ça vient. Rado n'avait pas tellement envie de travailler au scénario, il voulait juste qu'on lui amène un projet et être l'acteur de son film. Et là il y a eu une grosse bagarre à trois, moi étant au milieu. Rado avec un désir total d'être devant la caméra. Dante avec une peur totale qu'il y soit, parce qu'il craignait de tomber dans la complaisance. Un peu la réaction qu'il avait eu face aux italiens quand il leur avait dit : on traite tout au banc-titre. Deux fois ça a failli péter. Une fois et ça a donné le texte du début : vous n'êtes pas du tout ce que je pensais, vous êtes des rigolos, le cinéma c'est pas ça, pourquoi ne reconstitue-t-on pas la chaîne, pourquoi je ne joue pas en direct comment le mec il me casse la gueule. Le résultat de ça c'est le texte du début : je croyais que le cinéma était etc...

On y tenait terriblement au scénario-Rado, encore plus qu'aux autres. Lui, il avait besoin de nous, mais nous on avait besoin de lui. Parce qu'à travers lui on avait toute l'histoire Peugeot – ce qui ne venait pas avec les autres. On savait déjà qu'on était en train de manier une fresque et on avait besoin de lui parce qu'il représentait un ancrage dans la réalité ouvrière. D'où cette lutte entre Gatti qui voulait tirer le film de ce côté et Rado qui voulait toujours le ramener à son problème individuel. Et moi entre les deux. J'étais vraiment le vaisseau par lequel le sang continuait à couler (c'était même plus la vidéo, le vaisseau, là). Et c'est vrai que j'ai pratiquement vécu deux mois avec Rado. J'ai passé des nuits à le filmer au foyer où il était veilleur de nuit... C'était le thème de la lutte contre la montre, du sommeil à contre-temps. Thème qui s'articulait sur l'idée d'à contre-courant de tout le rythme Peugeot. C'était un exclu.

Tout le quotidien de Rado a été tourné comme de la fiction. Sauf le foyer, en reportage, parce qu'il y avait d'autres gens.

Le premier tournage avec lui ça été les « ailes », la théorie, cette espèce de théorisation de la quête d'identité. Il y avait des phrases proposées à tous et chacun là-dessus faisait ses cabrioles. Hachmi est parti sur les charmeurs de serpent. Gian-Luca sur son nom. Rado lui, il prenait le texte et il l'apprenait par cœur, il se mettait en position de comédien. Il apprenait son texte comme un rôle. Il voulait que ce soit de belles phrases, du beau français, pas du parler d'émigré. Plus le texte était littéraire, plus il s'y retrouvait, plus il était content. Pour lui ce premier tournage était vécu comme un test : est-ce qu'il saurait jouer dans le film ? Et ça s'est très bien passé.

Le contrat avec Rado

On a fait tout un jeu d'affiches sur Rado. Dont une qui structurait sa vie autour de 5 combats. Le combat contre le père, contre toutes les autorités parentales en Yougoslavie. Le combat contre la langue. Le combat contre le travail. Le combat contre les polices, la répression. Le combat contre sa propre légende. Et c'est là, à partir de ce cinquième combat, que l'idée est née de Radovan racontant un personnage qui s'appelerait Radovan Mihalovitch comme lui. Idée qui est venue quand on a compris que Rado était tellement près de son histoire que les prises en direct étaient sans distance et qu'il devenait alors complètement soumis à son histoire. C'est une chose qu'on s'est merveilleusement dite quand on s'est vu il y a une semaine pour enregistrer le plan ultime de son film : que si on le prenait en direct, ce thème société patronale et policière, on basculait complètement du côté de la répression, et du coup, lui qui avait été victime de cette répression restait totalement coincé dans son rôle de victime. A l'époque de Montbéliard on ne se formulait pas cela ainsi mais on sentait qu'il était impossible d'entrer dans un tel shéma. Sauf que Rado était tellement blessé par cette histoire de contremaîtres qu'il ne pouvait en parler qu'avec une espèce de rage totale, rage qui – à l'image – se retournait contre lui, le vider de son contenu. C'était inexplicable mais on le sentait. Et on sentait aussi que de tous c'était avec Rado que le vrai contrat avait été passé et que si on ratait le contrat avec Rado, même si Charles justifiait l'aventure de Montbéliard, l'échec du film de Rado la rendait dérisoire.



Générique du film. Le lion-Peugeot construit par un ouvrier polonais à partir de bouts de voiture récupérés.

Il y a eu quatre projets de scénarios avec Rado. On est rentré à Paris avec des morceaux de scénarios tournés, des coulissages, des revendications sur le cinéma, sur le racisme, faites en direct par le personnage, très théâtralisées, avec un jeu de projecteurs visibles. Et puis en les revoyant on s'est rendu compte qu'il manquait un point zéro... Le quotidien du yougoslave, on ne savait pas comment le traiter (le bruit, le silence, le chant, ces modulations sont arrivées très tard). Le montage partait directement sur la bataille des P et le personnage Radovan Mihalovitch qui s'y débattait en se battant contre son personnage et toutes les images dont sa prison de papier – d'identité – étaient porteuses. La maquette a été de toutes la plus ratée. Elle devenait très très légère, il n'y avait plus de réalité. Je n'avais pas encore trouvé le traitement des éléments graphiques. De temps en temps il y avait des choses magnifiques mais ça ne se solidifiait pas, la pelote de laine restait dénouée et Rado lui-même n'avait pas d'existence. On a revu cette maquette, on l'a un peu laissée reposer. Et puis Gatti, un jour, a proposé cette structure : le bruit, le silence, le chant. Brusquement, à partir de là, le film a commencé à exister, à prendre de la hauteur. Et avec Rado on a alors retourné tous les plans dans l'atelier de montage à Paris. Car il manquait quelque chose aux plans tournés à Montbéliard, une marche, un palier.

La clé de portée

Et ce palier c'était le rapport de Rado avec nous, avec le film. Voilà pourquoi on a retourné ces séquences devant les machines de montage. A la limite, c'était là la vraie réalité de ce film. Le quotidien du film yougoslave c'est les machines qui tournent, ce n'est pas Rado dans son foyer, etc... Rado dans son foyer c'est déjà de la fiction. Le

quotidien du film yougoslave c'est la fabrication des images. Dans chaque film il y a ce que j'appelle la clef de portée à trouver. C'est cette clef de portée qu'on a eu du mal à trouver avec Rado, mais une fois trouvée tout devenait cohérent. Cette clef c'était que le propos entre lui et nous n'était pas de trouver ses propres mots comme pour certains mais de faire un objet ensemble et un objet-film, que c'était ça notre point de rencontre, et qu'il était venu nous voir non pas parce qu'on était gentils, non pas parce qu'on était près du pouvoir, non pas parce qu'on parlait aux syndicalistes, non pas parce qu'on ne parlait pas aux syndicalistes, mais parce qu'on faisait de belles affiches, mais parce qu'on faisait un film. Gian-Luca aussi. Et c'est la raison pour laquelle c'est dans ces deux films qu'il y a le plus de travail sur l'image. D'un côté la photo, de l'autre la fabrication de l'objet. Maintenant tout cela paraît d'une cohérence superbe mais alors c'était totalement inconscient.

Donc, à partir de ce point zéro, de cette clef, j'ai refait le montage. Et puis il y a eu la première projection à Montbéliard. Et là, c'était terrible, j'ai senti Rado très très mal. Mais il n'a rien dit. Le lendemain, autre projection, mais cette fois uniquement devant des yougoslaves. Rado attaque : vous m'avez tranché le chant dans la gorge, comme vous le dites dans le film des yougoslaves en général... Il y avait un manque, c'était sûr, qui l'empêchait de s'approprier son film. Une passerelle, comme dans les italiens quand Gian-Luca dit : ça ne va pas du tout votre truc, je vais foutre le bordel, et qu'il le fout, et qu'il recommence le montage comme il le voit, lui. Sauf que Rado n'est pas un parleur comme Gian-Luca. Avec ses difficultés de langue, Rado ne pouvait pas se défendre contre nous comme les italiens.

Et il s'est passé, en trois mois, cet événement merveilleux : Rado s'est approprié son film. Auparavant il est devenu malade, une méningite, ce qui est assez gros symboliquement ; moi, j'ai eu une crise de foie carabinée. Puis on s'est retrouvés à trois, comme pendant le tournage, c'était la seule façon de dénouer la situation, en retrouvant cet espèce de triangulation qui avait été à Montbéliard – en dépit de toutes ses contradictions – porteuse de l'aventure. On a parlé, beaucoup, on s'est dit ce que je disais tout à l'heure : que si tu réponds au niveau de Peugeot, tu ne gagnes pas, tu perds, qu'il faut prendre de la hauteur...

J.-P.F. *Et Rado, qu'est-ce qu'il disait ?*

Chatelain. Il a dit : le film est trop clos, il faut qu'à un moment je le rouvre. Et il avait parfaitement raison. On l'avait fermé par peur, par protection. C'était un film qui se terminait comme un mouvement de musique, avec sa note finale. Et Rado l'a rouvert : en disant dans le film voilà ce qui manque. Que ce que j'ai vécu n'est peut-être pas exprimable comme ça et qu'il y a peut-être une zone de non-dit qu'il faut préserver, parce que la violence c'est pas une image, c'est un vrai coup, et qu'une image ça frappe jamais, ça séduit, et que vous vous avez fait un objet séduisant, et que moi j'ai vécu une histoire qui m'a détruit, et qu'il faut casser le rapport de séduction des images. Et il avait complètement raison, et là il n'y a pas un mot de Gatti : la machine à broyer était tellement forte, le combat tel, que je m'aperçois qu'il ne peut pas tenir dans des images, il faudrait dire la haine, le désespoir, la violence telles qu'elles sont vécues, il faudrait dire plus. C'est un tout petit mot mais il change tout. C'est ça l'aventure de Rado. C'est une belle histoire, non ?

Deuxième à partir de la gauche : Hélène Châtelain.



LE COURANT ALTERNATIF
PAR JEAN-PAUL FARGIER

Désertons le combat de la classe ouvrière, tel était le titre un peu provocant d'un film que Stéphane Gatti, Hélène Chatelain et Armand Gatti devaient tourner, quelque dix-huit mois avant l'expérience de Montbéliard, avec des amis de Stéphane, tous comme lui anciens établis et qui désiraient faire le point sur leur engagement ouvriériste. Si finalement il n'a pas vu le jour c'est parce que, dit Stéphane, les discussions préalables à l'écriture du scénario avaient fait craquer les principaux acteurs/personnages rèels. Il est dangereux de se pencher par la portière du train de l'Histoire même sur une voie de garage.

La condition ouvrière comme capitulation, c'est le titre d'une séquence du film espagnol dans *Le Lion, sa cage et ses ailes.* Ce qui révulse le plus beaucoup de spectateurs dans ces vidéogrammes c'est qu'on y démantibule la Classe Ouvrière. Le Mythe de la Classe Ouvrière. La classe ouvrière comme Mythe, Unie ou à unifier. Homogène. En tout cas homogénéisable. Réduite à sa seule conscience. Un beau rêve sans secret. Un rêve partagé, constate Gatti, à la fois par les patrons et les révolutionnaires.

« Les patrons agrègent une image de l'ouvrier - conscience professionnelle, discipline, sécurité, respect de la hiérarchie, pour le bonheur de tous - qui plaît aux promoteurs de révolution. Car toutes ces qualités font des ouvriers les soldats de l'armée du travail, puisque c'est de prise du pouvoir qu'il s'agit. Mais si les ouvriers forment une armée, ils n'en sont pas conscients. A cause de l'idéologie dominante. L'enjeu de la culture « qui prend parti » est alors d'agréger, de formaliser cette image de la classe ouvrière, détentrice qu'elle est de toutes les vertus révolutionnaires, de l'instinct de classe à l'internationalisme prolétarien. Rien ne peut s'édifier sans son contrôle... Ces mythes, nous en avons vécu, nous avons cherché quelques espoirs de révolution dans ces images pompeuses. En allant à Montbéliard, nous nous sommes interrogés : où en est cette classe ouvrière? »

La classe ouvrière est loin de la Classe Ouvrière, répondent les 6 films *Le Lion, sa cage et ses ailes.* Je viens de lire, dans le deuxième tome des mémoires de Pannequin (éd. Le Sagittaire), ce propos de congrès du fils du peuple Thorez : « Maintenant le Parti est au point, il a de bons guides et une bonne mécanique, on peut passer les vitesses sans faire grincer la boîte ». Fantasme mécaniste, organiciste, qui ne vaut pas que pour le parti mais aussi pour la Classe qu'il dit représenter et sans doute également pour la Société que cette Classe est censée libérer en la dominant.

De ce point de vue et d'ouïe, quand on regarde les vidéogrammes de Montbéliard on ne cesse d'y entendre les vitesses grincer, les rouages se coincer, les courroies riper. Et on se dit : ça ne baigne pas dans l'huile. Extrême-onction du même qui articule la mort des différences.

Il faût voir et entendre jusqu'où Gatti pousse l'obsession, la passion de la différence : jusqu'à, par exemple, traquer sous les deux moustaches identiques de deux ouvriers travaillant à des postes voisins rien moins que deux nations. « Sous cette moustache, dit à peu près le commentaire, le Portugal... sous cette autre la Turquie... » Infinie ressource de la métonymie.

Un étudiant de Vincennes, syrien, s'est indigné : comment peut-on dire des choses pareilles? C'est pas de leurs moustaches qu'il faut parler mais du fait qu'ils travaillent tous les deux sur la même chaîne, pour le même patron, dans le même pays, pareillement immigrés, et donc qu'ils ont les mêmes ennemis, les mêmes intérêts, la même identité. Autre métonymie, au sens radicalement opposé, et qui voudrait interdire la première.

Français immigrés même combat, l'avons-nous assez scandé...

Ce qui vacille avec *Le lion* ce n'est pas le combat mais le même. Tous les mêmes sacro-saints en prennent un sacré coup sur leur circonflexe.

Autrement dit : description de *plus d'un* combat.

Avec entre eux un tissu de relations vivantes.

Les signes que ces films focalisent ne sont pas des signes d'unité, au sens organique, essentiel, idéel, mais plutôt des analogies, des raccords, des frôlements, des rimes, des symétries, des rythmes, des sympathies, des attractions, des rencontres d'un instant, des mini-trajets communs, des liens élus. Et cela, sans voiler - ni exacerber pour autant - tous ces écarts, césures, dissonances, répulsions et autres marques de division dont le racisme est la plus voyante.

Ce qu'il y a de commun entre tous ces personnages vivants et travaillant dans l'ère de l'industrie, c'est d'une part qu'ils luttent tous pour défendre ou récupérer leur identité perdue ou diminuée dans cette *ère* (dedans/dehors l'usine, espace/temps du salariat, peau/sang/souffle de l'exil) et d'autre part que cette lutte, si elle n'ignore pas l'état d'ouvrier ne s'en satisfait jamais, ne songe pas un seul instant à s'y réduire. L'image de classe que certains ont décrétée comme fondatrice de l'identité ouvrière est vécue comme largement insuffisante, abstraite, lointaine, frustrante, zombiesque.

Alors, qu'est-ce qui fonde l'identité de ces personnages à contre-courant des idées et des images dominantes à gauche?

Dans le film polonais c'est la danse, le folklore. Dans le film marocain c'est la religion, la culture, la musique. Dans le film géorgien c'est le passé, la mémoire. Dans le film espagnol c'est la famille, la fidélité. Dans le film italien c'est le nom propre. Dans le film yougoslave c'est la solitude, l'individu. Je ne suis pas certain de bien formuler dans chaque cas le foyer d'identification mais ce dont je suis sûr c'est qu'il ne s'agit jamais de valeurs positivées dans la tradition dite du mouvement ouvrier par cette tendance du mouvement qui voudrait se faire passer pour son tout et y arrive souvent fort bien, à grand renfort de tanks il est vrai.

Ces points « négatifs » d'identification - qui ne posent jamais à la réponse totale, théorique, exemplaire, mais simplement vécue, vivante, *paradoxale* - se trouvent, aussitôt que repérés, pris dans un tourniquet de mise en question : positif/négatif/positif/négatif. A perte de vue. Chaque demi-tour donné comme transitoire. Le meilleur exemple en est sans doute le film espagnol avec ses destins croisés : l'oncle Salvador, ouvrier modèle et combattant de la brigade de Fer pendant la guerre d'Espagne, devenu forain mais restant ouvrier de cœur, paysan de corps et anarchiste d'âme; le toréador, homme de spectacle devenu OS chez Peugeot mais continuant à défier au delà du Capital la Bête, la Mort la Légende. Destins aux multitudes facettes miroitant dans le labyrinthe de l'Histoire occupé par l'Image-Minotaure. L'image du Héros de la Guerre. Image dont il faut sortir, qu'il faut tuer tout en lui restant fidèle.

En définitive, le *Lion* ne choisit pas entre positif et négatif, il va sans cesse de l'un à l'autre. Par exemple, entre conscience de classe et culture nationale, aucune prévalence juridique n'est marquée. La liberté de soi, l'identité individuelle, le trajet historique se vit dans l'entre-deux, dans le va-et-vient ininterrompu.

Dans l'entrefer.

Ce battement où les films de Gatti et leurs acteurs s'installent et naviguent fait penser au mouvement des électrons dans le courant alternatif - lequel est à la base, soit dit en passant, de l'image vidéo, les 50 périodes de l'électricité servant à structurer, à synchroniser les 50 balayages verticaux du tube et de l'écran selon 50 demi-trames entrecroisées, soit 25 images par seconde.

Le courant alternatif : voilà une belle image pour traverser *Le Lion, sa cage et ses ailes.* Et le travail de Gatti. Alors nous en resterons là pour ne pas conclure. J.-P. F.

CRITIQUES

DORA ET LA LANTERNE MAGIQUE
(PASCAL KANE)

DORA ET LA LANTERNE MAGIQUE
(PASCAL KANÉ)

Rares sont les compte-rendus ou les articles de presse, à propos de *Dora*, qui donnent le sentiment de parler du film, ou que le film ait vraiment été vu. Il semble bien que la principale préoccupation des critiques, devant une pratique pour eux imprévue de cinéma, ait été de situer le film quelque part, et plutôt n'importe où, par rapport à leur système d'attentes et leurs habitudes de plume. Rien que de très banal, jusque-là, à ceci près que *Dora* est précisément de ce cinéma, rare en ces jours de marketing, dont la sereine liberté de projet ne peut que décevoir le système étriqué d'attentes et de contre-attentes qui règle la circulation des jugements sur les films.

Une première attente, légèrement phobique, dont attestent de façon plus ou moins voilée quelques critiques, c'est celle d'un film *Cahiers du cinéma*, entendez par là un film de théoricien, difficile et ennuyeux, intelligent mais combien austère, en tout cas un film de non-plaisir. Cette attente vite déçue, si l'on peut dire, un soupir de soulagement parcourt les rangs : *Dora* est un film pour enfants, avec toutes les apparences d'une fraîcheur de bon aloi. Tout danger d'intellectualisme semble écarté, on peut changer de lunettes, s'enfoncer dans son fauteuil et se préparer à entrer, comme on dit, dans le monde- pur- et- merveilleux- de- l'enfance. Ils disent tous qu'ils ont eu très envie d'y croire, les critiques, à cette histoire de fées, de petite fille et d'animaux qui parlent, mais on sent bien qu'ils sont restés un peu sur leur faim ou sur leurs doutes. Fallait-il vraiment y croire ? Le film ne serait-il pas un peu parodique ou déconstructeur ? N'y aurait-il pas, derrière les citations et les références, quelque second ou troisième degré caché ? Le réalisateur, jeune et inexpérimenté comme chacun sait, n'a-t-il pas manqué de moyens (ou de maîtrise) pour que son film soit tout à fait crédible ?

Ce que les jugements embarrassés de ces critiques traduisent en demi-déception ou en considérations bienveillantes et paternalistes c'est leur difficulté, d'attente en contre-attente, de trouver dans ce film le confort du spectateur qui se sait à la bonne place, et le malaise sans doute réel qu'ils en ont éprouvé : un film pour enfants, frais et merveilleux, et de surcroit réalisé par un critique des *Cahiers*, on aurait bien voulu y croire, mais quand même...

Ces vagues dénégations disent assez bien, à leur façon, ce qui est principalement en jeu dans le film, à savoir le rapport du spectateur à la croyance, même si elles le disent négativement, à travers les résistances et les blocages. Il est à la fois banal et symptômatique que les résistances se renforcent dès lors qu'il est question de l'enfance, de film pour enfants. Or Pascal Kané ne désavoue pas l'expression, il chercherait plutôt à la désengluer, à lui découvrir un espace nouveau, net, bien dégagé, en pensant autrement le spectateur enfant sans nostalgie humide ni raideur surmoïque.

Le cinéma pour enfants est si rare en système de libre concurrence des films, où le public des enfants n'est pas (encore) considéré comme rentable, curieusement (il l'est depuis longtemps dans l'édition des livres, dans l'industrie vestimentaire, etc...) qu'il se confond à peu près avec le monopole Walt Disney et quelques niaises séries de télévision. Restent quelques cas d'espèce, toujours un peu inclassables, un ou deux par an, et encore. L'attente, dès que l'on parle de film pour enfants, n'est donc pas du côté d'un *type* de films, puisque ces films n'existent pas, mais du côté de la place imaginaire du spectateur, d'une certaine façon de désirer-croire qui n'a aucun besoin, elle, d'objet réel pour être pressante.

L'expression film-pour-enfants fonctionne en fait comme régulateur de croyance, désigne un régime du désirer-croire où l'enfant viendrait occuper, imaginairement, la place du crédule idéal, naïf, qui prendrait images et fictions pour argent comptant. Régime bien commode pour les parents qui se donnent ainsi l'illusion d'accompagner leurs enfants au cinéma, alors que c'est eux, en spectateurs honteux, qui se font accompagner d'une fausse image de leur enfance, comme s'ils n'osaient occuper, sans délégation, la place du crédule. Nul besoin d'enfant réel, évidemment, pour que s'institue ce dispositif imaginaire : il suffit que la place du crédule soit occupée par l'autre : l'enfant, le spectateur naïf des débuts du cinéma, le spectateur fruste des films pornos, le spectateur « populaire » des films comiques, etc...

Lorsque Pascal Kané dit que son ambition a été de réaliser un film où des enfants et des adultes puissent, à la fois; prendre plaisir, il faut bien s'entendre sur le sens de cet *à la fois* : il ne veut pas dire l'un à la place imaginaire de l'autre (cela, Walt Disney y réussit très bien), mais *chacun à sa place*. Devant un film comme *Dora*, c'est à chaque spectateur, et à lui seul, d'occuper la place du crédule, ou plutôt de trouver sa place de crédule. Toute identification imaginaire globale à l'autre supposé pleinement croire, au spectateur idéal de la fiction, est vouée à la


Nathalie Manet dans *Dora et la lanterne magique*

déception. Ce n'est pas que la place de l'autre soit vacante, il n'y aurait même plus la possibilité de fictionner, c'est qu'elle est toujours un peu flottante, dans un entre-deux indécidable. Si *Dora* n'est pas plus un film pour enfants qu'un film pour adultes, c'est qu'il ne vise pas un ensemble de spectateurs (au sens sociologique vulgaire du cinéma de marketing où le public se divise en cibles) mais qu'il s'interroge sur la place même du spectateur. Et la place du crédule dans *Dora* n'est pas forcément une place de tout repos. Pour le spectateur paresseux, comme pour celui qui se croit malin, la lanterne risque de manquer singulièrement de magie. Serge Daney, à propos du *Théâtre des Matières*, parlait du spectateur « naïf et exigeant » qui se fait plutôt rare, aujourd'hui, dans le cinéma ambiant. Le film de Kané s'adresse à ce spectateur et ne manque jamais de lui laisser sa part de travail : il lui reste à tout moment un petit bout de chemin à faire pour être à la bonne place, celle où les pouvoirs de la lanterne deviennent vraiment magiques. C'est la moindre des choses dans un film où les fées elles-mêmes ratent leurs effets et ne font apparaître qu'une bouteille vide si elles ont oublié de renouveler leur provision de Porto au Super marché du coin. La magie, telle que la pratique Magdaleine, la bonne fée, et Pascal Kané cinéaste, c'est comme la bonne cuisine, ça se mérite et ça passe par des protocoles précis, longs et minutieux. Tant pis pour le spectateur pressé ou paresseux.

Au cours d'une très belle scène, pour le coup assez magique, Dora et Valentine viennent de débarquer chez le sultan de Barakha et partent à la découverte du palais interdit. Le spectateur va les voir, trois fois de suite, entrer dans un décor identique, pareillement cadré et écarter, à trois reprises, la même tenture lourde. Ce même geste, à chaque fois, va découvrir au montage une scène différente, une sorte de tableau vivant : le harem ; la favorite et l'automate ; un groupe d'hommes énigmatique. Il y a quelque chose de très fascinant dans la répétition de ce geste, inaugurant la représentation, et qui tient à la fois de la page qu'on tourne dans un livre d'images et de la remémoration d'un souvenir d'enfance, souvenir-écran qui se rapprocherait lentement, comme en spirale, du secret refoulé de la fiction. Dans cette scène, le même décor, l'unique décor réel du tournage, ne cherche pas à se donner, à chaque réapparition à l'écran, pour du nouveau, du différent (il aurait été pourtant facile de changer d'angle et de cadre, voire de modifier l'apparence de ce décor unique) mais il se donne à voir, comme signifiant, pour ce qu'il est, c'est-à-dire du même. A partir de là, le travail du film s'arrête : à charge au spectateur, selon son désir et ses propres forces, d'entreprendre ou non la traversée des simulacres.

Ce principe, qui consiste à ne pas user jusqu'au bout des pouvoirs du cinéma du côté de l'illusion de réalité (montage mais aussi truquages), à savoir s'arrêter avant que le simulacre ne bascule dans le trompe-l'œil, on le retrouve à l'œuvre un peu plus loin, dans le film, dans une séquence de montage à matériaux hétérogènes, séquence dont le fonctionnement va inverser littéralement le postulat de Bazin sur le montage : *« Il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage ».* Les éléments du montage, ici, sont hétérogènes : Valentine en couleurs dans un harem des Mille et Une Nuits,

Rudolf Valentino en noir et blanc dans un film muet. Le montage, tant qu'il maintient la barre de séparation entre les deux séries d'images, suscite dans sa précision le désir de suture du spectateur, et la rencontre, quelque part dans la croyance, et malgré les rires défensifs, a bien lieu. C'est le plan réclamé par Bazin où Valentine et Valentino sont réunis dans le même cadre qui va radicalement ruiner les effets de réalité engendrés malgré tout par le montage. Ce Rudolf Valentino en couleurs, auquel la précision de l'image Eastmancolor enlève toute *aura*, n'est plus qu'un figurant déguisé, un peu trop gras, un corps étranger dont l'intégration à l'imaginaire fictionnel de la séquence est bien improbable. Ce qui revient à démontrer par l'absurde, en inversant tous les termes, le postulat de Bazin : si les deux chaînes d'images sont hétérogènes, leur rassemblement en un point de la séquence détruira à coup sûr l'illusion de réalité que le montage, auparavant, avait commencé de mettre en place. A charge au spectateur, à nouveau, de trouver son rapport au simulacre.

On aura compris à partir de ces deux exemples élémentaires que le goût du trucage pour Pascal Kané n'est jamais celui de l'exercice d'un pouvoir hypnotique sur le spectateur. Les trucages dans *Dora* n'ont jamais la profondeur du trompe-l'œil ni tout à fait la précision requise pour que le spectateur jouisse pleinement des prestiges de l'illusion, mais toujours, au contraire, un côté mal abouti, toc et carton-pâte. Le film ne met en œuvre que des trucages marqués, binaires, tranchants, excluant logiquement tout procédé (comme le ralenti, par ex.) qui affecterait globalement la perception et que le spectateur ne pourrait que subir dans ses effets.

Si le goût des truquages, chez Kané, n'est jamais celui de l'exercice d'un pouvoir invisible, c'est encore moins celui du magicien qui montre le dessous des cartes et, du même coup, son habileté à les manier et sa maîtrise roublarde, à la façon d'un Orson Welles. Il est peu de films qui jouent aussi loyalement cartes sur table avec les pouvoirs du cinéma et les prestiges de l'écriture : est-il besoin de dire que *Dora* est à l'absolu opposé de ce que des critiques pressés ont appelé « parodie », au sens roublard et petit malin du terme ? La parodie est un genre sans risques, Dora est toujours sur la corde raide, et c'est au spectateur, en dernier ressort, de prendre les risques de la partie, le plaisir du jeu est à ce prix mais c'est un plaisir rare.



Des jeux de l'enfance, furet ou main chaude, le film retient la figure essentielle, qui en autorise la relance sans fin et lui permet d'échapper à toute instance de vérité : la réversibilité. Dora et Valentine quittent le pavillon de Magdaleine pour la Costa-Verde mais une bande de sud-américains investit en retour le salon de la fée. Les images de reportage sur Mai 68 deviennent illustrations d'un nouveau conte des Mille et Une Nuits, lointaines et légendaires pour le très présent (par le grain de la voix) sultan de Barakha. *Of course* peut s'entendre *écorce*. Les robes de Valentine montrent autant qu'elles cachent. La bien connue forêt de Fontainebleau est un désert mystérieux. Et si les animaux sont presque humains (ils parlent), les hommes se retrouvent lapins (presque animaux, mais pas tout à fait car il leur reste la parole).

Dora ne cesse de jouer, jusqu'à la dernière scène, de cette réversibilité de la fiction et de tout signifiant. Aucune instance de vérité ou de réel ne peut prendre barre sur cette fiction de *Dora* et c'est ce qui permet sans doute au film d'aller si vite et si librement. *Dora* c'est le référent introuvable. Ni référent ni, à proprement parler, références (la référence est toujours d'une certaine façon du côté de l'origine), mais un espace fictionnel en forme de bande de Mœbius, un ruban réversible, traversé en permanence par toutes sortes de textes, de personnages, d'images, de noms propres, de gestes et d'intonations venus d'un peu partout, des quatre coins de notre imaginaire fictionnel, sans le moindre respect pour une quelconque hiérarchie culturelle ni spécificité cinématographique, sans aucun souci de se donner une origine (pas plus dans la cinéphilie qu'ailleurs) ni une quelconque garantie hors du jeu lui-même de la fiction : Tintin et Freud, Edgar Poe, Zorro et Paulette, Godard, Lewis Caroll et Fritz Lang (pour une liste plus complète, voir votre hebdomadaire habituel).

Ce qui fait courir Dora, et après quoi les critiques se sont vite essouflés, c'est le miroitement du signifiant, la réversibilité des mots de l'énigme *(l'égnime* comme disait Godard dans *Week end)*, la poursuite sans fin de la lettre, le tourniquet des langages.

La seule butée de réel qui se profile un moment à l'horizon de la fiction, c'est le secret révélé (une traite de main-d'œuvre immigrée), un secret de polichinelle (l'exploitation de l'homme par l'homme), mais secret combien lourd pour Dora, qui la ferait basculer d'un seul coup dans le monde des adultes, celui du sens et de la valeur. Dora refuse ce secret dont elle a compris l'enjeu, et le film se termine sur un pacte scellé autour de l'enfant, autour de l'enfance. Presque une forclusion. Mais dehors la tempête fait rage et les fées, bonnes ou mauvaises, sont impuissantes, par ce temps d'orage, à laisser s'échapper le porteur du secret.

Alain Bergale

DORA ET LA LANTERNE MAGIQUE. Film français en couleurs, 35 mm, 1 h 40 de Pascal Kané. *Scénario :* P. Kané et Raúl Ruiz. *Image :* Gilbert Azevedo. *Son :* Alix Comte. *Montage :* Martine Giordano. *Décor :* Frankie Diago. *Découvertes peintes :* Florence Villeprand. *Mixage :* J.-P. Loublier. *Musique :* Daniel Vangarde. *Interprétation :* Valérie Mairesse, Nathalie Manet, Rita Maiden, Alain David, Gérard Boucaron, Serge Coursan, Claude Merlin, Michel Peyrelon et Georges Adet. *Production :* Cinéma 9.

LA VOIX DE SON MAITRE
(N. PHILIBERT ET G. MORDILLAT)

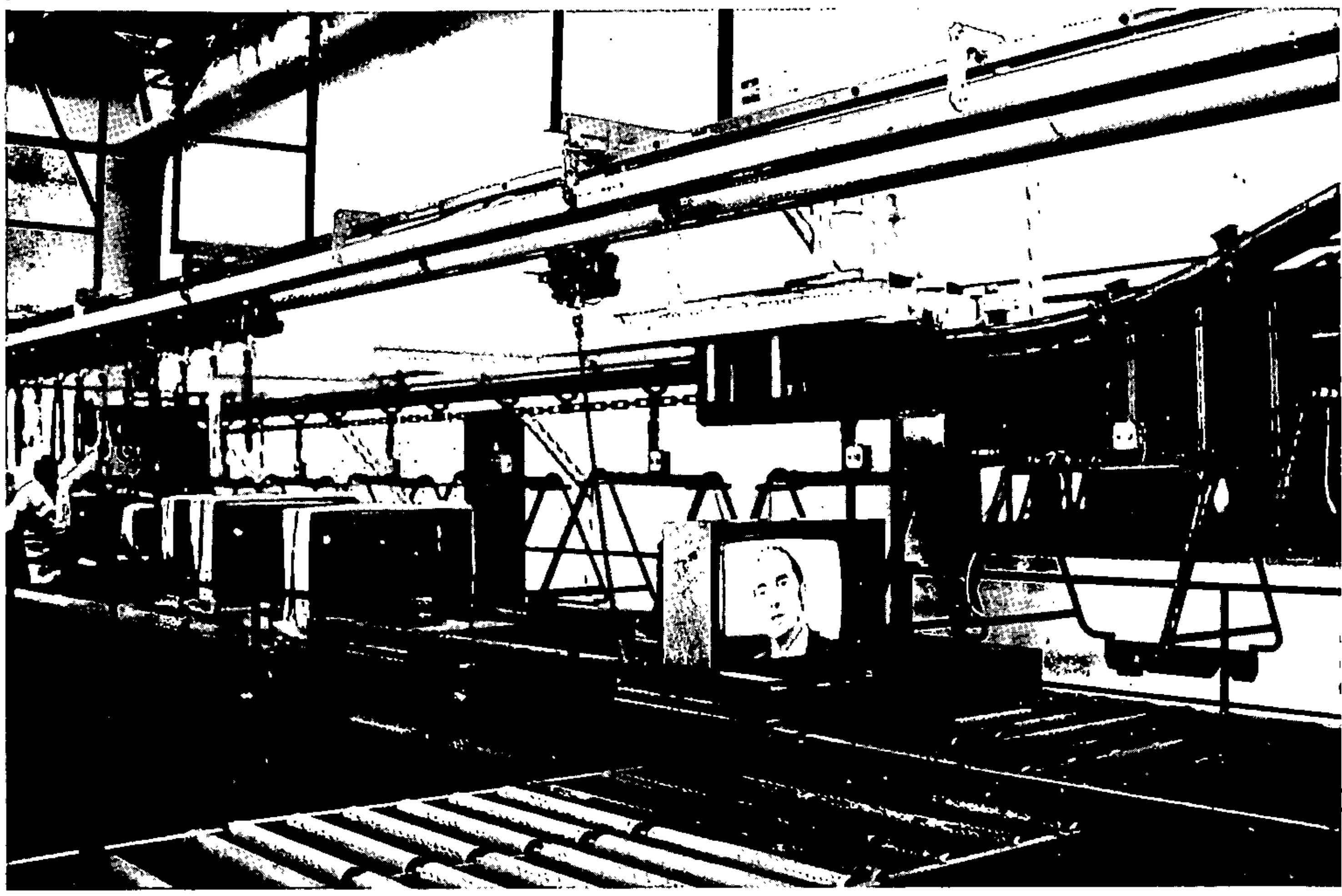
Le film s'ouvre sur une discussion à propos de son titre : *ils* s'accordent pour ne pas l'approuver, trouvant bien désobligeante la connotation canine qui s'y rattache (ce en quoi *ils* ont bien raison, car dès cette première séquence on se demande déjà qui, dans l'histoire, joue le rôle du chien), et quelque peu déplacée la dénomination de « maître » - encore qu'elle ne *leur* déplaise pas forcément : suit un échange de considérations historico-linguistiques pour décider du terme le plus approprié (où l'on voit à quel point la désignation est en soi un enjeu de luttes) : chef d'entreprise? Patron? Conquérant du nouveau monde? Gagneur? Nouvel animal politique? La bête rôde, décidément - et le lapsus se déchaîne : « maître » au lieu de « chef d'entreprise » (lorsqu'il s'agissait justement de légitimer le second), « concurrent » au lieu de « conquérant »...

Dès cette séquence aussi, le ton est donné : inscriptions reprenant certains termes, arrêts sur l'image, figent d'emblée les protagonistes dans le rôle de l'imbécile (une mention pour l'interprétation). S'il fait plaisir, le procédé est un peu trop facile (on ridiculise à peu près n'importe qui avec un arrêt sur l'image), et d'autant plus superflu que la suite du film opère cette mise en perspective critique avec des moyens autrement subtils, et efficaces. On assiste, donc, à une série de déclarations émanant de chefs d'entreprise qui représentent en gros la frange moderniste (en majorité des « managers qui sont salariés par leur entreprise et n'en sont pas propriétaires » (dossier de presse), diversement échelonnée : du plus classique (de Fouchier) au plus avant-gardiste (Alain Gomez), en passant par quelques modalités intermédiaires, sans oublier les parvenus (Trigano, Darty). Mais malgré ces différences de position, qui se traduisent par le choix de variantes technocratiques ou « philosophiques », cyniques ou paternalistes, cet échantillonage du discours patronal présente une remarquable homogénéité : en premier lieu, par ce qu'il révèle des tendances de la culture bourgeoise (l'ontologisme, le psychologisme primaire, et un confusionnisme navrant dès qu'elle s'imagine battre en brèche les principes du « matérialisme »); et en second lieu, par le contenu même des prises de position, qui portent essentiellement (outre une défense des monopoles, et un refus de l'autogestion appuyé soit sur des arguments pseudo-philosophiques ou réalistes, soit sur une déformation patente de sa signification - ce qui donne à rêver sur son avenir politique), sur la hiérarchie et le pouvoir dans l'entreprise (c'est-à-dire, sur leur propre légitimité), et sur les syndicats. Sur le premier point, Trigano (le « premier des GO ») résume les trois positions envisageables : de la plus élitaire (élection par le groupe des pairs, les administrateurs) à la plus démocratique (élection par l'ensemble du personnel), en passant par un compromis (élection par les pairs entérinée par le personnel). Or tous s'en tiennent à la première solution ou au compromis, avec des arguments plus ou moins cyniques (Francine Gomez : on n'est pas là pour être aimés), techniques (ça ne peut pas marcher autrement) ou philosophiques (l'homme a besoin d'être gouverné, etc). Sur les syndicats, on remarque immédiatement que, contrairement à ce qu'on pouvait attendre, il ne se manifeste nul rejet, nulle agressivité (Furnon est sans conteste un cas isolé, un descendant attardé de ce capitalisme dix-neuvième siècle, à la Zola, dont ils se démarquent tous explicitement, bien qu'avec une pointe de nostalgie parfois) : sur un ton paternaliste ou vaguement méprisant, le même leit-motiv revient inlassablement : la collaboration (ce que les auteurs inscrivent crûment sous la question : « Patrons-Syndicats : même combat ? ») ; syndicats-managers, syndicats-protections contre les débordements, interchangeabilité des rôles entre syndicalistes et patrons...

Bref, l'ensemble constitue un excellent matériel ethnologique - ou plutôt, ethnographique. Car les auteurs (et c'est ce qu'on peut leur reprocher) se sont contentés d'enregistrer ces discours, mais sans les faire réellement travailler. Cela dit, ils rendent possible et quasi inévitable un tel travail, grâce à une mise en scène remarquablement intelligente : en effet, le film n'a rien à voir avec les doctes interviews style télévisé, ni avec l'affrontement classique genre syndicalo-militant. D'emblée le discours semble secréter sa propre critique, son propre antidote. Car on n'entend jamais l'interviewer, on ne devine sa question que d'après la réponse : c'est que Gérard Mordillat et Nicolas Philibert ne s'engluent pas dans les mirages de l'objectivité question-réponse, c'est que l'objet du film n'est pas le débat d'idées dont ces entretiens fourniraient la base. L'objet du film, c'est avant tout : *Le Capital parle : écoutez-le !* Inutile de le contredire, inutile de cherche à le démasquer : il se révèle de lui-même. Il suffit de peu de choses : par exemple, cadrer les patrons en pied ou en plan américain, au lieu de l'habituel gros plan : ça n'a l'air de rien, mais du coup tout se met en place. Le *lieu* d'abord : la profondeur de champ installe les patrons dans *leur* décor (au lieu de les coller dans le classique coin-bibliothèque qui ne fonctionne plus que comme signe hyper-codé, polyvalent), éclairant par là-même leur discours : tel, vieux de la vieille dans un salon très Louis XV, fera l'éloge de la structure monarchique de l'entreprise, tel autre, frange ultra-moderniste puisqu'il a fondé le CERES, exhibera la lucidité technocratique en style design et canapé Bretecher - tel autre encore mariera audacieusement les genres, classique pour recevoir, moderne pour travailler, et prêt pour sauvegarder les valeurs de l'entreprise à faire taire son anti-communisme...

Le *corps* ensuite : regardez-le parler, le Capital : il suinte. Regardez-le mentir : les yeux se dérobent, les mains se crispent, les lèvres bégaient - et surtout, les jambes : dissimulées d'habitude par le gros plan, elles trahissent ici le secret des dieux : sous un torse bien droit, un sourire de circonstance, des mains qu'on contrôle déjà moins - les jambes bougent, les genoux tremblent, les pieds s'agitent. Et jusqu'à la manière de s'asseoir : le dos bien calé dans un fauteuil, la tête légèrement inclinée (à droite en général, est-ce un hasard?), les mains croisées ou crispées sur les côtés, comme s'il fallait les attacher pour qu'elles ne trahisssent pas - tout respire la gêne, la censure, la peur - tout un *ethos* de classe qui s'incarne, là.

Entre deux déclarations, de longs plans d'usine où l'on voit le *travail*, filmé avec la même attention, et dans le même noir-et-blanc bleuté : une opération conduite du début à la fin, une série de gestes où l'ouvrière, filmée de dos et à hauteur de coudes, n'est plus que le prolongement de la machine (et ce n'est pas seulement une figure de style). C'est le hors-champ du discours patronal, c'est le bruit de l'atelier et le silence des ouvriers, c'est ce qui *leur* permet de parler et c'est *ce dont ils ne parlent pas* (pas un mot du travail lui-même). L'intervention du hors-champ est d'ailleurs poussée plus loin encore par un artifice de mise en scène : placés dans des entrepôts, des appartements, ou défilant sur une chaîne, des téléviseurs véhiculent l'image du maître dont on entend la voix : ainsi confrontés à un lieu où ils n'ont pas à être, et qu'ils parviennent pourtant à investir, ces discours perdent toute crédibilité, se dénonçant en s'objectivant (en se sur-objectivant plutôt), se ridiculisant d'eux-mêmes face à l'immensité de la production qui les rend possibles.



Jacques Lemmonier (I.B.M. France), l'un des patrons de *La Voix de son maître.*

Enfin, dire que ce qui parle ici, c'est le Capital, n'est pas un simple euphémisme : il paraît que Jacques Borel n'a pas été autorisé par ses actionnaires à prendre la parole, car « chaque fois qu'il faisait une déclaration à la presse, les actions tombaient un peu plus » et que David de Rothschild a refusé de se laisser filmer afin de perpétuer la dichotomie familiale entre ceux qui se montrent (la fraction ostentatoire) et ceux qui ne se montrent pas (la fraction affairiste). Comme quoi la prise de parole est un élément actif de la stratégie du Capital - d'autant plus qu'elle met en jeu toute la problématique de l'*image de marque :* on peut penser que celle-ci, avec l'intervention massive de l'image (télévisée) dans la représentation du corps social, fait l'objet d'un sur-investissement où se redoublent les diverses tendances du discours : *traditionaliste,* c'est la reproduction relativement figée de qu'on veut et croit être l'*habitus* légitime (avec son cortège de componction et d'auto-observation), *moderniste,* c'est le jeu sur la spontanéité, la parole non marquée, « à visage ouvert », l'exhibition d'une lucidité qui ne craint pas de confiner au cynisme (c'est un peu la négation de l'image de marque, un retour peut-être de l'effet-télé, l'effet-direct).

La dernière séquence livre sans doute la conclusion de l'ensemble : on entend, sans les voir, les patrons revendiquer, tous, l'*anonymat,* condition indispensable à la nouvelle conception de l'entreprise (plus rien à voir, effectivement, avec les « 200 familles »). Le film tout entier n'est-il pas à lire comme une rupture de cet anonymat, une mise à découvert de ceux qui font marcher la machine? Car les patrons, ça existe - les ennemis de classe aussi (et c'est sans doute cette « humanisation » du Capital - fait homme - qui provoque l'euphorie : désignable, reconnaissable, le Capital apparaît - subjectivement sans doute - vulnérable).

Il ne faudrait pourtant pas en déduire que le film se complaise à attiser la haine de classes. Exceptée la première séquence dont j'ai parlé au début, le spectateur est à peu près libre de ses réactions devant un discours présenté dans sa dimension *réelle* - c'est-à-dire, libre de l'entendre ou pas, d'y adhérer ou pas, libre de l'interpréter ou de le prendre pour argent comptant. Car encore une fois l'intervention critique des auteurs ne s'attarde pas à la production d'une énonciation contradictoire, d'une dénonciation : se contentant d'insérer le discours patronal dans son contexte (champ et hors-champ), ils le *remettent à sa place* (dans tous les sens du terme), désignant immédiatement son origine et sa signification, rapportant immédiatement son sens, à sa référence : ni vrai ni faux, c'est simplement le *discours du Maître.* A chacun alors de choisir la position de son écoute. Et par-delà la jouissance qu'il y a à voir ces corps s'exposer dans leur vérité, à assister somme toute à l'incarnation de l'idéologie, on peut retenir, du film de Philibert et Mordillat, ceci : que si la réappropriation du discours sur soi-même est une dimension de la lutte, il faut savoir aussi *voler à l'Autre sa propre image.*

Nathalie Heinich

LA VOIX DE SON MAITRE. Film français de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert. *Image :* François Catonne, Gilbert Duhalde, Jean Monsigny, Jean-Paul Schwartz, etc. *Vidéo :* Suzel Galliard. *Son :* Yves Allard, Pierre Befve, Robert Boner, Titou Charrière, Auguste Galli, Pierre Gamet, Michel Kharat, Luc Yersin, Richard Zolfo. *Montage :* Charlotte Boisgeol, Jojo Roulet. *Régie :* François Vantrou, Vincent Gourlat. *Produit par* Thierry Garrel et Louisette Neil

RENCONTRES DU TROISIÈME TYPE
(STEVEN SPIELBERG)

Rencontres du troisième type est un film du « on ». Sa forme ne manifeste à aucun moment le désir de Spielberg, son auteur complet, de présenter, dans la situation exceptionnelle dont il fait son sujet (les visites des O.V.N.I. aux Terriens, et les efforts de ces derniers pour entrer en contact avec eux), des personnages assez attachants pour que les spectateurs partagent le grand nombre d'émotions par lesquelles une telle histoire devrait les faire passer. Ce film est le résultat d'un travail dont l'enjeu, extérieur au sujet du film, reste extérieur au film parce que Spielberg s'est cru plus malin que son sujet et qu'il l'a sacrifié totalement (à l'inverse de Kubrick) à des impératifs économiques et aux critères idéologiques qui y sont liés.

L'infinité des messages violents, anarchiques, contradictoires qui défilent jour et nuit (au moins aux U.S.A.) sur le petit écran de la télévision, venant de tous les pays et de tous les Etats de la Terre, finissent par créer chez le spectateur le désir d'une mise en ordre, d'une reprise en main apaisante et peut-être même d'une synthèse philosophique que *Rencontres* vient aujourd'hui concrétiser à point nommé. Par delà les luttes sociales, les guerres, les massacres dont chaque téléspectateur reçoit sans cesse les images, il est enfin possible de voir, et avec toute la fidélité dans le rendu et la réalisation que permet encore aujourd'hui le grand écran(1), que l'humanité terrestre a un but et que son Histoire, si délirante qu'elle puisse paraître, a un sens.

Comment *Rencontres* parvient-il à faire entendre son message ? En installant son discours, ses personnages et l'histoire qu'ils vivent, d'emblée dans l'universel. Les habitants déboussolés des U.S.A. sont ici à équidistance des extra-terrestres *et* des Indiens(2) par l'intermédiaire d'une gamme pentatonique universellement sensible (et même, grâce à Zoltan Kodaly, transcrite en signes visuels pour les sourds-muets et perçue, par ordre du scénario, par les extra-terrestres). D'autre part, en glorifiant dans le dépassement des hystéries et des obsessions assumées ici par les personnages principaux, la réconciliation avec l'énergie (manifestée par les seuls extra-terrestres) et avec les matières (qui jouent ici le rôle d'une discipline ascétique), Spielberg non seulement subordonne la biographie de ses personnages à cette fin, mais encore il réduit leur psychologie à n'être que l'épouse fidèle de ce parcours univoque. De ce point de vue, la scène catastrophique est celle où Richard Dreyfuss prend tous les objets qui lui tombent sous la main chez lui et chez ses voisins, les amalgame comme de la terre glaise, et sculpte dans son salon cette montagne dont il devine partout l'image (il la découvrira avec stupeur ainsi que l'esplanade, logée dans sa face cachée, où viendront atterrir les extra-terrestres(3)) : sa femme fuit avec leurs enfants un mari et père de famille devenu fou, mais pour que le spectateur ne décroche pas du personnage, Spielberg pousse la scène au comique en dotant ce dernier de justesse d'un brusque souci de retrouver sa dignité de citoyen bien élevé et inoffensif aux yeux de ses voisins éberlués. Le personnage de Dreyfuss va donc continuer sa rafle frénétique mais en la poussant au délire et en la jouant. Le spectateur ne peut accepter de le voir rejoindre l'autre femme (celle dont l'enfant a été aspiré par les O.V.N.I. et qui par ailleurs est présentée comme n'ayant pas de mari et ayant donc besoin de la protection d'un homme) et la montagne sacrée, que dans la mesure où le personnage donne l'impression qu'il garde le contrôle et la conscience des écarts qu'il commet, afin que l'audace qui lui fait escalader la montagne sous les gaz asphyxiants des hélicoptères militaires et l'émerveillement qu'il montre au spectacle de l'arrivée des O.V.N.I. puissent l'un et l'autre être pleinement sentis et partagés par la majorité des spectateurs. Or, autant les deux étapes finales – dans la mesure où elles ne tendent à mettre en place que du spectaculaire et où les personnages n'ont à présenter que les reflets de leurs émotions devant le spectacle – sont, grâce à l'ampleur des moyens et à la beauté des maquettes de Trumbull, partiellement convaincantes, autant la scène citée plus haut (ainsi que bien d'autres), qui devrait conduire les personnages à s'exposer dans leurs actes à travers les acteurs, n'obéit qu'au seul principe de l'objectif grossier visé par Spielberg *à travers* son film.

Dans *Rencontres* où tout converge vers le message de l'émerveillement final, il n'y a jamais d'informations (elles sont à charge, semble dire le film, du petit écran) : ce qu'il y est dit des O.V.N.I. correspond au savoir d'il y a vingt ans. Pour ne chiffonner personne et pour s'assurer l'unanimité, aucun nom, aucune indication précise n'est donnée ; il n'y a même plus ces Tables de la Loi avec leurs « dix commandements » dont la télévision du film passe un extrait. Moïse aujourd'hui est un savant français avare de confidences, dans un film où les signifiés frôlent l'aphasie.

Quant à du signifiant, on n'en trouve dans *Rencontres du troisième type* que deux traces, l'une dans l'excellente scène où Dreyfuss, après avoir fait signe dans la nuit à une voiture qui s'impatiente derrière son camion arrêté, refait quelques secondes plus tard le même signe à un véhicule qui, au lieu de le dépasser latéralement, le fait verticalement, manifestant ainsi de la manière la plus radicale sa nature d'O.V.N.I. ; l'autre dans le fait qu'O.V.N.I. se disant en anglais (et c'est écrit plusieurs fois dans le film) U.F.O., il n'est pas déplaisant de constater que Spielberg, unissant ainsi deux passions de longue date chez un si jeune homme, a confié le rôle de chercheur et de détenteur du vrai (the *true*) sur les O.V.N.I. *(U.F.O.)* à *Truffaut*.

J.-C. B.

1. A condition toutefois que les salles soient à la mesure du grand écran.
2. Séquence où l'on prend Spielberg en flagrant Delhi de manque d'imagination et de rien-nadirisme. On le voit s'acharner à construire son esthétique du *on*.
3. On retrouve plusieurs figures du vieux cinéma hollywoodien des films d'aventures et notamment le lieu secret souvent situé en contrebas d'un endroit d'accès difficile. Ici on retrouve plusieurs éléments de *North by Northwest (La Mort aux trousses)*, de Hitchcock.

RENCONTRES DU TROISIEME TYPE. *(Close Encounters of the Third kind).* Film américain écrit et réalisé par Steven Spielberg. *Image :* Wilmos Zsigmond. *Musique :* John Williams. *Son :* Dolby Sound. *Effets spéciaux :* Douglas Trumbull. *Interprétation :* Richard Dreyfuss, François Truffaut, Teri Garr, Melinda Dillon, Bob Balaban, Lance Hendriksen. *Produit par :* Julia et Michael Phillips. Distribué par : Warner Columbia, Panavision. 2 h 15.

S. Spielberg et F. Truffaut



SECRETE ENFANCE
(GUY SELIGMANN)

Qu'est-ce que Bonneuil ? Ou plutôt : que peut-on montrer de cette expérience pour que nous, spectateurs, de notre place, puissions y être confrontés ?

Le film de Seligmann est intéressant dans la mesure où il nous renseigne sur le discours de Bonneuil : il s'agit, apprend-on, de l'acquisition de la dimension symbolique de la vie dont ces enfants sont, à des degrés divers, malades. Ceci passe par le placement des pensionnaires dans des familles d'adoption où ils pourront, à l'intérieur d'une communauté humaine et en contact avec la nature, s'exercer à une activité réelle, de celle où le corps doit parler, l'artisanat par exemple.

Malheureusement Seligmann s'en tient à cette fourniture d'informations et ce parti pris va déterminer un certain type de rapport du spectateur au film. Celui-ci a toute liberté de prendre note de telle ou telle séquence pour s'en faire une idée, mais, par là-même, il n'y participe jamais. Ainsi on assiste à de nombreux discours des personnes parti prenantes dans l'expérience : parents, personnel de Bonneuil, familles d'adoption. Dans ces paroles intelligentes, non-conformistes, libératrices, jamais de contradictions réelles – de celles, par exemple, qui risqueraient de remettre Bonneuil en cause – jamais d'inquiétude : les échecs éventuels semblent intégrés au fonctionnement de Bonneuil ; jamais non plus de passion, de haussements de voix qui pourraient attester la présence de l'autre discours, celui de la psychiatrie dominante. Jamais une expression du visage, un ton ou un débit de voix, une minime intervention du corps, ne viennent altérer la pure information qui est ici délivrée. Bref, le risque de l'erreur est impossible, ce qui a pour effet de désimpliquer totalement le spectateur de l'enjeu de ces discours. A aucun moment il ne peut avoir accès, à la faveur d'une hésitation, d'une contradiction, d'une mimique, à la pratique qu'on lui relate.

De même, on nous dit que l'essentiel pour les enfants est d'apprendre à vivre en dehors de Bonneuil, dans ces familles traditionnelles ou marginales qui ont conservé le sens des rapports humains. C'est autant l'idée d'une société encore (ou désormais) vivable que d'un espace autre qui est mise en avant. Cependant ces images conviviales, écologistes, d'une autre société, n'arrivent ici, par l'effet d'une mise en scène informative qui ne crée aucune illusion d'espace, que comme résultats, déductions du discours de Bonneuil. Et la voiture du prospecteur-placier qui parcourt plusieurs milliers de kilomètres par an (cela, c'est précisé) à la recherche d'une famille adéquate, ressemble alors à une sorte de tête chercheuse perfectionnée chargée de détecter le groupe humain qui corresponde le mieux aux critères requis. Le film aboutit ainsi à reproduire la structure schizophrénique de notre « société » bureaucratique et médiatisée qui tend à faire disparaître l'appréhension de l'espace et par conséquent d'un *ailleurs*. Bien entendu dans cette « société » sans espace, les images de convivialité, depuis longtemps recensées, ont leur place.

D'une manière générale, les images d'un travail ou plus largement d'une activité, censées représenter la vie des enfants sont trop nombreuses, bien rapides, peu précises ; à vrai dire elle ne montrent que l'affiche de l'activité et répugnent à installer celle-ci dans une durée, dans quelque chose qui ressemblerait à un récit – et donc de prendre le risque d'en montrer les hésitations, les ratages – ce qui, d'une certaine manière, aboutit à enfoncer ces enfants dans la maladie, car on est pris d'un doute : et si ce jeune autique faisait semblant de pratiquer ces travaux de maçonnerie ? Même attitude pour les rapports humains, à un moment, on voit un jeune pensionnaire devenu palefrenier se promener avec son patron dans un sulky – le patron nous dit qu'il est content du travail de son employé et qu'il s'entend bien avec lui – là une même image d'amitié les réunit et c'est comme s'il n'y avait plus que deux êtres humains « à part entière », mais justement un rien de complaisant, de léché, de déjà-vu dans cette image nous fait soupçonner que ce ne pourrait être que « comme si ».

A d'autres moments pourtant quelques images semblent vouloir prendre le temps de montrer les enfants comme ils sont, sans « comme si » : ainsi la séquence où le jeune autique joue dans sa baignoire.

En fait ce film, par sa conception même, celle du document informatif, semble avoir éliminé tout ce qui pourrait ressembler à un récit, et donc à cette impression de réalité (qui pose derechef la question de l'illusion) qui lui est inséparable ; cela au profit d'un ordre essentiellement *discursif*. Et les enfants eux-mêmes ne semblent malades et soignables que du *discours*. Quand le jeune palefrenier parle, c'est pour dire ce qu'il pense de Bonneuil. Un autre raconte bien son passé à l'hôpital psychiatrique, mais il est clair, et il apparaît bien au ton du gosse qu'il le sait aussi, que ce récit n'est important que par ce qu'on peut *en tirer*.

Il ne s'agit pas de rêver à un autre film sur Bonneuil, je veux seulement marquer ce qui me semble représenter une sorte de danger autant pour le cinéma que pour ce qui est en jeu dans ce film et qui n'est pas sans rapport avec le cinéma : la foi dans le discours, la foi du discours.

B. B.



SECRETE ENFANCE. Film français de Guy Seligmann. *Image :* Denis Germain. *Musique :* Lucien Rosengart. *Montage :* Guy Lallard. *Production :* TF1. *Distribution :* Les Films Molière, 1 h 30.

GILIAP
(ROY ANDERSON)

Tous les critiques ont souligné la lenteur de ce film. Quelques-uns pour s'en plaindre, beaucoup pour s'en pâmer. Et certes cette lenteur est belle mais elle n'est pas – en elle-même du moins – ce qu'il y a de plus séduisant dans le film. Ce qui retient l'attention et force l'admiration c'est ce dont cette lenteur est l'effet : le jeu des regards. Un jeu très subtil, systématique, et à défaut duquel la dite lenteur serait insupportable. La règle en est que toujours ou presque un regard vienne s'ajouter à la scène en cours, s'y superposer : pour lui attribuer un sens ou briser son sens premier ou troubler son sens second. Chaque scène se trouve être vécue sous l'œil d'un autre, à l'insu plus ou moins durable de celui qui la vit. Lequel s'apercevant soudain qu'il est regardé peut se mettre à son tour – et avant même que le spectateur ait découvert qui est l'observateur – à regarder son vis-à-vis hors-champ, à le fixer, à le défier, à le reconnaître, à l'éprouver, bref à n'être face à lui que regard. Quelquefois ce duel se complique d'un regard tiers qui neutralise le rapport des forces ou le fait basculer à son profit. Et ce jeu complexe des regards a lieu dans le temps. Le temps, dans son apparence étirée, ralentie, distendue, n'est que le temps nécessaire au



déploiement des regards. Déploiement qui mesure – dans le temps plus que dans l'espace – la distance qui sépare deux corps. Ou deux classes, car le film a aussi des prétentions politiques. Quant à l'espace, il lui est aussi pris dans ce jeu : comme mise et comme enjeu. Il est ce qui doit être réduit ou maintenu, annulé ou porté à l'infini. Comme le temps, il est distendu, fragmenté en pluriel subjectif, divisé, non seulement en champ et hors-champ (dont de remarquables effets sont tirés) mais dans le champ même par des zones d'ombres et de lumières magistralement distribuées ou encore par des butées de la vue telles que cloisons, battants, alvéoles, loges, rideaux, fuites de lignes.

Sans ce dispositif constamment soutenu, le thème du film – l'addition, dans les coulisses d'un grand hôtel insulaire, de deux solitudes ancillaires puis de trois et leur difficile total – n'émergerait guère de la banalité des drames psychologiques, et ses intentions de critique sociale, fort modestes au demeurant, pataugeraient jusqu'à la nausée dans le réalisme le plus convenu.

Il faut ajouter aussi qu'Andersson, en contrepoint de son sujet, sait admirablement bien filmer tout ce qui est grégaire : les tablées, les brigades, les assemblées mondaines, les agglutinements festifs. Et qu'il y a cette idée cocasse d'un gérant de l'hôtel infirme, circulant sur sa chaise à roues, du haut de laquelle il terrorise tous ses employés – ce qui permet aussi pour le jeu des regards des angles et des hauteurs de vue inattendus.

J.-P. F.

GILIAP. Film suédois de Roy Andersson. *Image :* John Olsson. *Son :* Owe Svensson. *Musique :* Björn Isfalt. *Montage :* Roy Andersson, Kalle Boman, *Interprétation :* Thommy Berggren, Mona Seilitz, Willie Andreason, Lars-Levi Loestadius. *Production :* Sandrew film. *Distribution :* Nef diffusion 2 h 20.

IPHIGENIE
(MICHAEL CACOYANNIS)

Le vent ne voulait pas souffler sur la flotte d'Agamemnon. Et pas davantage l'esprit sur le film de Cacoyannis. Pour qu'il se levât, l'esprit de la tragédie, il aurait fallu que le cinéaste consentît à sacrifier le vent. Seulement voilà : c'est un moderne, il ne croit plus au sacrifice, aux dieux, à la tragédie, mais au vent seul, qu'il escompte à tant pour cent à la banque des effets spéciaux. Quel destin si funeste frappe ce film que pas un instant nous soyons émus ? Peut-être d'abord ce tour de vis rationaliste donné au scepticisme d'Euripide, le scénariste. Les piètres héros qui s'affrontent sous le soleil et dans le calme désespérant des vents n'ont que des mobiles limpides, des calculs politiques dénudés par une raison démystificatrice et vaguement historisante. Mais surtout, ce qui est fatal au film c'est la dissolution du nœud tragique dans l'espace, l'émiettement des intrigues dans le panorama (et les panoramiques), l'effilochage des passions dans le décor (richement meublé d'étoffes neuves, de nudités luisantes). Ici, nulle passion à l'horizon. Seulement l'horizon. L'espace n'est plus le temps du passage entre deux émotions, la respiration du cœur, mais le temps des largesses – ces effets condescendants et matuvus de multitude, de vastitude, de mouvementude pour entuber ceux dont on dit, au nom des intérêts bien compris d'une certaine cinématographie : il faut qu'ils en aient pour leur argent.

J.-P. F.

IPHIGENIE. Film grec de Michael Cacoyannis. *Scénario et dialogues :* M. Cacoyannis d'après Euripide. *Image :* Georges Arvanitis. *Musique :* Mikis Theodorakis. *Décors et costumes :* Dionysis Photopoulos. *Montage :* M. Cacoyannis et Takis Yannopoulos. *Production :* Greek Film Center. *Distribution :* Artistes associés. 2 h 07.

(Ces notes ont été rédigées par Jean-Claude Biette, Bernard Boland et Jean-Paul Fargier.)

DIX ANS APRES : PHILIPPE GARREL

Les films de Philippe Garrel font partie de ceux dont l'approche doit se faire en surface. On ressent tout de suite la sensibilité dégagée au cours du tournage et non le jeu intellectuel d'une certaine construction établie durant le montage. Si certains films - la majeure partie - n'auraient, à la limite, pas besoin d'être tournés, dans la mesure où tout est déjà écrit avant le tournage, où tout est déjà annoncé à l'avance notamment dans la presse, ceux de Garrel, eux, n'existent que par rapport au tournage. La pellicule devient directement le film durant la prise. A partir de là, aucune forme de développement n'est mise en place, aucune structure n'est établie, il y a juste des plans collés bout à bout, tout est sur une même ligne, une ligne d'amour. Une ligne d'amour qui bouge sur un plan de guerre. Que ce soient les soldats qui se déplacent dans le désert nomadique d'Egypte ou les dômes de bombes atomiques en Islande, il y a toujours la guerre sur les lieux de tournage, mais dans le hors-champ Garrel a pris l'option de faire de l'art, qui tourne le dos à la guerre. Dans la mesure où il filme la beauté, il ne peut pas filmer la guerre qui, par définition et malgré les tableaux de David ou les films de Gance, est quelque chose de foncièrement laid. La guerre est partout; il faut pouvoir « se glisser entre » par le biais de l'amour pour atteindre une certaine paix intérieure. Ailleurs la guerre, ici l'amour.

D'ou l'importance du lieu géographique qui, comme dans les films de Straub et Huillet, permet de tenir une position, « un discours » juste par rapport à l'histoire. Aucune représentation historique ne s'installe puisque l'histoire « devient » par rapport au tournage, durant le tournage. Lorsqu'on se déplace, comme ça, sur une ligne d'amour, il arrive parfois qu'on trouve des obstacles très dangereux : l'Etat, avec ses flics et ses médecins qui creusent des pièges un peu partout. Alors le type qui bouge pacifiquement sur sa ligne, il peut tomber dans des trous profonds : pour Garrel c'est sept électrochocs, sept trous noirs d'un coup. Là, même si on survit en s'accrochant à sa ligne suspendue au-dessus du plan de guerre, ça fait très mal. Cette souffrance, on la ressent dans les films de Garrel : par des tentatives de suicide dans Le Voyage au jardin des morts *par un suicide dans* Le Berceau de cristal, *par l'atmosphère générale de tous ses films.*



Garrel parle d'un peuple qui dort par opposition au peuple éveillé, le peuple des « hommes ». Ça doit être comme quand je parle du devenir-femme de Godard (Cahiers, *octobre 77) : il fait partie du peuple qui dort. Le devenir-enfant de Nico accompagné du devenir-femme de Garrel c'est une notion dans le monde du peuple qui dort. Les hommes, eux, forment le peuple éveillé qui surveille tout, qui a l'œil (trop souvent à la caméra). Alors si Gros Nounours (le tigre-flic de Godard ou le psychiatre de Garrel) nous dit « Bonne nuit les petits » profitons-en : cachons-nous dans le Lit, ou le Berceau, sous les draps, et vivons dans la clandestinité.*

Si Garrel situe ses films en termes de dialectique c'est sans doute pour mieux se raccrocher par rapport au temps; mais il ne faut peut-être pas se croire obligé de voir les films comme ils ont été créés pour être vus, il ne faut pas se croire obligé d'avoir la même « ligne de vue » que le réalisateur. C'est pour ça que quand Straub est dans la salle pour discuter à la fin de la projection d'un de ses films, c'est très dur de bouger autrement que par rapport à lui, à son discours. C'est comme les débats, c'est vraiment pénible; il vaut mieux rencontrer le réalisateur de temps en temps et parler un peu de tout, c'est plus utile.

Alors quand, dans Vladimir et Rosa, *Godard et Gorin parlent sur un court de tennis au niveau du filet, pendant que de part et d'autre la société de classes s'envoie les balles, c'est vraiment mieux. L'idéal c'est de parler en équilibre sur le filet comme le font certainement maintenant Godard et Mieville, Garrel et Nico...*

Le texte qui suit est un montage réalisé à partir d'une bande enregistrée lors de la rencontre que j'ai eue avec Philippe Garrel le 11 novembre 1977. Plutôt que de la suite dans les idées, des fuites dans les idées...

Emmanuel Mairesse

Avec *Le Voyage au jardin des morts* j'ai fait quelque chose de dialectique par rapport au *Lit de la vierge*. Le sujet est le même : « tout vaut mieux qu'une guerre ». En fait je me suis aperçu que *Le Lit de la vierge* était très démodé, après la mort d'Henri Langlois; ça tenait plus, c'était quelque part les années 60 et il fallait quelque chose pour les années 70 qui tienne au niveau du pacifisme.
Le Voyage, c'est la thèse exacte que j'aurais dû faire à l'époque du *Lit* mais quand j'en ai parlé aux techniciens en 69, on m'a dit « non c'est trop noir comme hypothèse, il faut une hypothèse blanche ». Alors j'ai fait *Le Lit de la vierge* qui est en fait l'antithèse.

La hantise des techniciens

Il faut être prudent quand tu engages un technicien, c'est très dangereux... Regarde Coutard, qui a dû sans doute faire chier Jean-Luc Godard pendant je ne sais pas combien de temps, regarde quand il a fait son film... et ces mecs-là se permet-

tent de critiquer un film. C'est ça le danger pour moi, c'est des œdipiens qui croient qu'ils ont franchi leur complexe d'Œdipe et qu'ils ont accompli le meurtre du père... comment savoir ?

Si tu veux, un plateau idéal c'est simplement que des artistes : des acteurs et un metteur en scène. Et puis il y a une limite à ça qui fait que quelque part le metteur en scène, il ne peut pas tout porter, il ne peut pas tout faire, alors il est obligé d'engager un preneur de son. C'est pour ça aussi que je préfère tourner en muet. Je peux faire un film muet entièrement seul. Godard dit que c'est toujours le producteur qui fait la connerie moi je dis : c'est toujours le technicien. Depuis *Les Hautes solitudes* j'ai toujours été tout seul sauf quand je suis dans le champ, il y a un ami derrière pour voir si je reste dans la limite du point. Sur le dernier j'ai donné cent sacs à un assistant-son parce qu'il me les demandait. Mais par exemple *Les Hautes solitudes* en 74 c'est 3,2 briques en 35 mm, N et B, 1 h 20 avec 1,8 brique pour la pellicule et 1,4 brique pour le labo et c'est tout, il n'y a rien d'autre. Le moment où c'est dur c'est le labo, toujours : ce n'est pas comme chez Kodak où tu peux acheter une bobine par jour, où tu peux tourner au jour le jour; au labo quand tu arrives avec le paquet, les mecs te disent : « bon voilà vous payez cash ou rien; X briques sinon on ne bouge pas ». On ne peut pas dire « Je vous apporte 50 sacs par 50 sacs tous les 3 jours ». Ils veulent vraiment à un moment plusieurs briques, alors par rapport à la vie quotidienne c'est énorme. Sur le dernier, au labo, j'ai laissé 5 briques... C'est normal parce que les ouvriers et tout... Mais là où ils sont durs c'est que moi, à chaque fois, je dis « laissez-moi aller au bain, moi je vais y aller, je m'en fous », je peux travailler avec un assistant et au bout de trois fois j'aurai compris, comme avec la caméra. Là ils disent : « non on touche pas aux machines ». Moi je pourrais développer la nuit. Là ils ne veulent pas parce que c'est dangereux, mais tout est dangereux. Evidemment le révélateur et l'acide ce ne sont pas des choses qu'on peut manipuler sans des gants en caoutchouc parce que ça brûle la peau, mais avec la caméra aussi c'est dangereux. Quand on bouge avec 1 ou 2 tonnes de matériel dans le désert on peut se faire tirer dessus, c'est aussi dangereux. Au labo ils bloquent : « c'est les ouvriers qui font le travail on ne peut pas laisser passer les artistes ». On veut bien qu'ils regardent mais ils ne veulent pas que les artistes fassent le travail.

Au niveau du son par exemple, *Le Voyage*, je l'ai mixé en 5 heures, ça aurait pu être plus parfait mais ça ne valait pas le coup. Là j'en ai pour 300 sacs au lieu de 3 briques. Ce n'est pas la peine, pour un bruit qu'on veut enlever, de payer 3 briques au lieu de 300 sacs. Pareil pour la magnétique : je ne mixe jamais plus sur de la neuve, j'efface les vieilles. Je prends la bobine de mixage du film précédent et je fais le dernier avec. Les opérateurs, ils ne veulent bouger qu'avec de la pellicule neuve. Il y a une mystification énorme sur la pellicule, sur l'étalonnage, sur les limites de développement. En poussant à 400 une pellicule qui a 11 ans ça marchait très bien. Jamais un opérateur ne partirait sur un tournage sans sa cellule; moi depuis que je tiens la caméra je n'ai jamais eu de ma vie une cellule dans la main, je ne sais même pas la faire marcher. A l'œil ça marche très bien. L'opérateur qui sort sa cellule et qui dit : « oh là là attendez il me faut une petite éclaircie », lorsqu'il y a un nuage qui passe : à d'autres ! Parce que le nuage, ce qu'il fait sur la pellicule c'est vraiment rien, ce qu'ils appellent la fausse teinte à la limite c'est beau. Quand tu penses qu'il fait attendre tout un plateau pour ça... Les techniciens appliquent ce qu'ils ont appris à l'*IDHEC* ou ailleurs. Alors si c'est L'Herbier ou un autre mec qui a tourné c'est génial mais si c'est un mec qui n'a jamais tourné ça va toujours être une fabulation puisqu'il n'aura jamais appliqué ça.

Etre un artisan

A la limite j'aimerais travailler comme un peintre. J'aimerais travailler avec ma muse qui pose pour moi, et puis bosser le cinéma dans un atelier. Mais ça coûte tellement cher que tu es obligé de le montrer pour qu'il y ait de l'argent qui rentre. Ce n'est pas quelque chose qui est bien parce que c'est horrible de penser qu'il y a des gens qui voient ta vie. C'est comme si, quand tu fais l'amour, il y avait des gens qui regardaient par la fenêtre; ça serait horrible.

Le cinéma idéal ça serait des couples qui tournent pour le bonheur de tourner, c'est tout; le montrer, c'est malgré tout. Ou alors le montrer à son amour pour qui on a fait le film, ou à son meilleur ami.

Lorsque j'ai fait *Le Voyage au jardin des morts* j'ai fait exprès de prendre un titre qui repousse les gens.

Oui du moment que ça arrive à me faire rebondir sur le suivant c'est suffisant. Je cherche à pouvoir travailler dans le cinéma toute ma vie, le reste je m'en fous. Il y a une limite parce que ça coûte cher.

Le mythe Américain

Alors quand on me demande d'aller montrer des films dans le ciné-clubs ou les facultés c'est aberrant. Avec Jean-Luc, on avait été aux Etats-Unis, lui pour présenter *Tout va bien*, moi pour *La Cicatrice intérieure*. On nous payait 50 sacs chacun, c'est tout. Et le déplacement, l'hôtel etc, c'était l'Ambassade de France qui payait. On nous demandait beaucoup plus de travail que l'on nous payait. Ils te proposent toujours, dans les universités américaines : « Est-ce que vous voulez devenir prof de ciné? » : la première année tu es lecteur, la deuxième année assistant et la troisième professeur. C'est comme Renoir et maintenant Gorin... Ils te font croire que dans l'université tu vas pouvoir tourner un projet et qu'un jour ça se montera, mais ça ne se fait jamais. Parce que les étudiants américains ne tournent pas; ils étudient le cinéma mais ils n'arrivent jamais à tourner.

C'est vraiment horrible, les USA, c'est déprimant, chacun pour soi. Non il ne faut pas croire le mythe américain. J'ai fait 4 universités aux USA au moment de *L'Athanor*, j'étais lecteur; j'ai refusé la 5°. Ça ne vaut vraiment pas la peine. C'est bien pour étudier le cinéma, c'est mieux que Vincennes certainement pour étudier, mais pour tourner ce n'est pas mieux, c'est pareil, c'est impossible. Tous les grands sont en bordure, ils ne sont pas dans l'université. Si tu ne t'éclates pas en dehors de l'université tu ne feras jamais ton film.

Une université du cinéma c'est une idée mais ça n'existe pas.

L'argent et l'Etat

Quand j'ai fini un film je suis déjà sur l'autre. Il ne faut pas que je m'arrête. Il y a un déplacement d'argent. C'est bien ce qu'avait dit Benoît Jacquot dans son entretien *(Cahiers* n° 277) « Ce qui m'intéresse c'est le passage de l'argent... » Il n'y a pas de contrat moral qui passe. Tu ne peux pas être indépendant avec de l'argent de l'Etat parce que tu es obligé de défendre l'Etat, c'est tout. Sous n'importe quelle position où tu te places tu ne peux pas faire autre chose. L'Avance sur recettes, je ne la demanderai plus jamais. Finalement ça a servi à ce que je m'autocensure. Parce que les affaires de l'Etat dans les affaires de la vie privée, à chaque fois ça fout la merde, c'est évident. Parce que tu as peur, tu as l'impression que l'Etat est chez toi. Tu dois maîtriser ton discours de tentative de suicide, ton discours d'amour, parce que tu as l'impression que, quelque part, des mecs du Ministère vont regarder ça. A chaque fois que j'ai eu une avance sur recettes ça s'est passé mal.


Laurent Terzieff dans *Un ange passe*.

Le mecenat

Maintenant je vais bouger dans le privé. Je vais rebondir par rapport à mes films. Si mes films marchent je bougerai par rapport à la Caisse du cinéma. Si mes films ne marchent pas je demanderai à des industriels de me donner de quoi acheter une ou deux bobines par jour de pellicule, c'est mieux, c'est moins de travail, c'est-à-dire de bouger par rapport à des amis qui te mécènent, qui te donnent juste de quoi acheter 3 bobines de N et B et tu bouges au fur et à mesure, synchrone pendant le tournage; tu produis et tu crées.

Etre indépendant

... Oui Godard a eu du fric de l'Etat pour ses travaux pour l'INA mais pas pour le cinéma. C'est bien pour les media mais ce n'est pas du cinéma. Le cinéma c'est vraiment lui qui le fait comme quand il stocke; il range, il prend des images qu'il a tournées en 71, il les met dans un film de 76. C'est une manière qu'il a maintenant de bouger, de garder tout, de ne pas considérer qu'il y a le film puis les chutes, puis après c'est fini on recommence; c'est-à-dire qu'il y a le film et le reste. C'est comme une manière de tenir un journal. Moi par exemple je rêverais d'avoir une Caméflex pour pouvoir tourner comme un journal toute la journée c'est-à-dire de temps en temps, le dimanche, comme ça, faire un plan et puis le ranger et puis après, la semaine suivante, un autre plan au lieu d'avoir à tourner 1 mois ou 2 mois de suite. J'essaie d'attraper la caméra le plus souvent possible. Je l'attrape quand je peux y arriver en fait, quand je sais que je vais pouvoir tourner.

Là je sais que je n'ai pas de quoi m'acheter une caméra parce que j'ai 12 briques de dettes et il ne m'en reste que 3. Je vais en avoir, quand j'aurai fini le film, peut-être 15 ou 16. Même si les 3 briques je les mets dans le ciné je n'y arriverai jamais parce qu'il y en a 12. Donc il y a un moment où je vais lâcher, je vais aller tourner. Bon, j'espère que ça fera

rentrer suffisamment mais ça n'en fera jamais rentrer 12. C'est énorme. Déjà faire rembourser un film c'est énorme; faire 2 fois la mise encore plus et 3 fois je n'y suis arrivé qu'une fois dans ma vie avec *Les Hautes solitudes*. (Il a couté 3,2 millions d'anciens francs et il en est rentré 9). C'est pour ça je dois tourner pour très peu cher.

Le « gâchisme »

Oui, je cherche à faire des films peu chers, parce qu'il y a des gens plus pauvres que moi dans le monde Quand j'ai vu les mines, la mine des ouvriers d'acier suédois : au nord il y a les fourneaux, au milieu de la Suède, à Stockholm, il y a les mecs qui font les fourchettes et les cuillères et, tout en haut il y a les mineurs; tu verrais les mecs quand ils rentrent dans la mine pour 6 mois de nuit avec la lampe, eh bien je peux te dire : les Lapons qui sont engagés comme ouvriers, je n'aimerais pas en être. C'est plus sévère que n'importe quoi.

Je suis vraiment contre le gâchis, c'est pour ça c'est le « gâchisme » comme idée de notre mouvement. A savoir prendre le gâchis et essayer de moins gâcher... Oui, cela date d'il y a 2 ans pour définir avec Frédéric Pardo comment on pouvait se situer si on nommait le mouvement. Parce que si tu veux, les américains quand ils ont fait un recueil de ses peintures ils l'ont nommé psychédélique; puis 2 ans après ils ont dit que c'était un schizophrène. C'est complètement aberrant ils ont toujours la même raison : à la télévision, quand ils m'ont jeté, ils ont dit que j'étais schizophrène.

La vidéo

J'ai vu une des émissions de Godard à la télévision et pas entière, parce que j'étais avec un ami, il ne comprend pas Jean-Luc, et il voulait voir le scope américain sur l'autre chaîne et je lui disais « Mais regarde, tu ne te rends pas compte; on est dimanche, ce sont des clichés qui passent sur l'autre chaîne ». Tout me paraissait traditionnel dans le rythme du temps par rapport au dimanche alors que Jean-Luc, lorsqu'il faisait le plan sur le cendrier c'était la seule chose qui n'était pas prévisible. Mais la seule chose qui me fait peur c'est quand il bouge par rapport à la vidéo parce que la télévision ça me fait peur. Quand c'est dans la pile ça ne me fait pas peur mais mais dès que c'est sur le secteur ça me fait peur. On ne branche jamais la Mitchell sur le secteur, on stocke dans la batterie. D'ailleurs Jean-Luc repasse toujours par le cinéma. Il y a 7 arts, pas un de plus. La vidéo c'est un des media, mais ce n'est pas un art... je trouve ça moins bien. Lui il a pris la direction vidéo et moi j'ai choisi le cinéma noir et blanc.

Le retour aux sources

Mon prochain film je vais le tourner avec des passages à la manivelle. Il y a déjà tout dans le muet N et B, il n'y a pas à rajouter quelque chose. Le regard est créant. Jean-Luc dit : le cinéma c'est une image et un son; pour moi c'est une image. Le cinéma, pour moi, c'est muet. Le dialogue est intérieur comme dans un rêve; il est parlé mais pas sonore. Au niveau de la projection ce sont mes films muets que je préfère. C'est vraiment le silence. Alors il y a des gens que ça dérange et ils projettent *Octobre* avec de la musique de Prokofiev. Ça n'a rien à voir et en plus c'est gravé sur la piste optique ce qui est une trahison par rapport à la pensée d'Eisenstein. Pour moi l'idéal c'est un monde visuel presque muet, silencieux. Dimanche dernier il y avait un Sjöström à la télévision *La Lettre écarlate*, la manière dont ils font les travellings à la manivelle, la manière dont ils bougent dans la nature, ce n'est pas du tout la même impression qu'un travelling d'aujourd'hui, mécanique ou électrique. C'est ça que je veux arriver à retrouver pour le prochain, dans certains plans. Je veux le faire en N et B à la manivelle, non seulement pour l'argent mais en plus on est plus près de l'invention. L'important c'est le classicisme au cinéma parce que c'est un art très jeune. Quand je tourne en N et B c'est comme si je faisais un fusain au crayon noir. Quand tu tournes en couleur c'est comme faire une gouache ou une huile. La peinture c'est le plus proche des arts par rapport au cinéma. Pour le mouvement c'est la chorégraphie et la danse. Puis il y a la musique pour la bande son; parce que j'aime mieux mettre de la musique et de la poésie que des dialogues.



Pierre Clementi et Zouzou dans *Le Lit de la Vierge*

L'adaptation littéraire

Quand j'ai vu Elisa Breton (la femme d'André Breton), quand je lui ai montré *La Cicatrice intérieure*, je lui ai dit que je ne ferais jamais *Nadja* parce que c'est un des plus beaux livres du siècle, c'est le livre classique. Elle m'a dit : « Non non il ne faut pas faire *Nadja* parce que c'est vraiment son livre ». Quand un livre est beau il ne faut pas le toucher sinon tu l'abîmes. *L'Enfant de volupté* ça a été abimé par Visconti. Malgré le talent de Visconti, ce n'est pas un de ses plus beaux films. *L'Innocent*, c'est d'après d'Annunzio et c'est pour ça que j'ai pris d'Annunzio parce que c'est classique pour l'Italie. En même temps j'ai choisi 3 pages sur 300 pages du *Triomphe de la mort* parce que sinon c'est mussolinien, c'est terrifiant. Il y a une espèce d'idée de la noblesse... Il y a vraiment des choses horribles. J'ai sorti juste le discours amoureux. J'ai pensé tout de suite : ce qu'il faut c'est que je trouve un poète qui soit de droite, que j'arrive à accepter par l'art, et que je trouve où je suis d'accord avec lui, c'est-à-dire sur l'amour. Et puis là où j'étais aussi d'accord avec lui c'était sur la pensée de la mort de l'homme par l'homme à savoir qu'il préfèrerait se tuer lui plutôt que d'en tuer un autre. Puis ce qui est très beau c'est l'idée qu'il a de la femme, c'est vraiment l'antimisogyne. Un sens de l'égalité...

En fait *Le Voyage* ça ne m'intéresse pas vraiment, j'aime mieux le triptyque parce que c'est ça que je voulais faire. Ça c'est comme un travail. C'est pas vraiment ce qui me tient à cœur. Je voulais faire une œuvre entièrement signée avec une femme, entièrement mise en scène avec une femme, sonorisée avec une femme, imaginée avec une femme, jouée avec une femme et par une femme, de par une femme. Il y a une hypothèse (l'antifascisme), une thèse (*La Cicatrice intérieure*), une antithèse (*L'Athanor*), une synthèse (*Le Berceau de cristal*), c'est du cinéma de couple. Alors que *Le Voyage* c'est plutôt subjectif, c'est le produit de 2 subjectivités.



Nico dans *Le Berceau de cristal*

Garrel et Nico

Pour moi mes films, ça commence à *La Cicatrice intérieure;* les autres c'est révolu. Il n'y a pas un seul film que j'ai fait sans Nico. Elle est plus ou moins dans mes films depuis que je l'ai rencontrée mais il n'y a pas un film que je ferai sans elle.

La conception du film : d'abord il y a le titre - pour *L'Athanor* j'avais lu le mot quelque part, j'avais trouvé le mot vraiment beau. Je suis parti de ce mot pour faire le film et ce qui est formidable c'est que j'en ai trouvé un par hasard à la fin du tournage, en Suisse. (Athanor : le creuset dans lequel les alchimistes réalisaient la coction). Après avoir fait *L'Athanor* j'ai lu *l'Antéchrist* de Nietzsche et dans la préface il dit : « les 7 solitudes et la hauteur »; alors j'ai trouvé comme ça le titre du film d'après : *Les Hautes Solitudes*. - puis après il y a le tournage, le seul moment important et intéressant de la fabrication d'un film c'est le tournage; ensuite le montage nettement moins important et puis le mixage, le moment où le son et l'image se synthétisent ça c'est difficile notamment pour mes films où le son est très bas. Il faut faire d'autant plus attention que les projectionnistes quand ils n'entendent pas, ils poussent le son et ça fait du souffle. Même chose pour l'image, quand elle est sombre ils remontent la lampe à arc.

Moi je ne comprends pas, par exemple dans la génération précédente quand ils disent qu'un film ça se prépare comme une guerre. Moi je trouve que ça se prépare plutôt comme la manière de communiquer par rapport au message, au rêve, par rapport à son meilleur ami, par rapport au réel; c'est parler à la femme. Ça se prépare plus comme entre 2 fois faire l'amour c'est-à-dire une libération. Je cherche toujours la 3ᵉ dimension : j'arrive à voir le monde en 2 dimensions par rapport à la peinture. La 3ᵉ dimension du cinéma ce n'est pas celle de l'architecture mais, c'est le mouvement, ou la lumière.

Le peuple qui dort

Si quelque part il y a une division des peuples il doit y avoir un peuple qui préfère dormir et un peuple qui préfère être éveillé. C'est pour ça que je préfère Godard à Abel Gance. Quand j'étais petit j'avais vu *Napoléon* à l'école et à 25 ans j'ai vu *Bonaparte et la Révolution* : c'est quand même l'histoire de la guerre, il y a beaucoup plus d'hommes que de femmes sur l'écran : c'est le peuple éveillé. Pourquoi on montre finalement ces films aux enfants? Je crois que ça les rend beaucoup plus guerriers que ça ne les pousse à l'amour. On devrait plutôt leur montrer des films de Godard. Le premier film que j'ai vu de lui c'était *Alphaville* à 13 ans. J'ai vraiment compris *Alphaville* par rapport à ça c'est-à-dire par rapport à Lemmy Caution qui va sauver une secrétaire dans la civilisation des gens éveillés et qui arrive à la sortir d'*Alphaville* parce qu'il passe par l'amour et pas par la vengeance. Jean-Luc pense que l'ennemi c'est le flic, moi je pense que c'est le médecin. Quand on dit « Docteur Freud s'ocupe de nous » il ne faut pas oublier que des mecs vont s'affubler du savoir de Freud alors qu'il est mort et que personne n'a ce savoir. Ils vont simplement penser « Freud aurait dit ça », et là, ils sont complètement en quiproquo par rapport à l'écrit. Le quiproquo précédent c'était des gens qui croyaient avoir compris Nietzsche alors qu'ils n'avaient visiblement rien compris puisque normalement c'était de l'art, ça menait à l'art uniquement et l'art c'est fait par amour. Tu vois ce qu'un quiproquo peut déclencher, ça peut bousiller un mec pour la vie.

Retrouver la raison par le cinéma

Dans les 3 films qu'a fait Godard : *Tout va Bien, Numéro deux, Ici et Ailleurs*, c'est vraiment *Numéro Deux* que je préfère parce qu'il a vraiment retrouvé le discours amoureux. C'est vraiment le film du couple Anne-Marie et Jean-Luc. Il est sorti définitivement de la confusion qu'avait foutue en lui Cohn-Bendit. Moi j'ai fait en Juin 68 *Le Révélateur*, en Août 68 *La Concentration*, en 69 *Le Lit de la vierge*, en 70 et 71 *La Cicatrice intérieure* mais là je suis touché à mort, comme dirait D.H. Lawrence : « Le fondement de ma personnalité s'est définitivement effondré ». Il y a un endroit où je n'ai pas de mémoire parce que 7 fois des électrochocs c'est quelque chose qui ne se répare pas, il y a un endroit où je ne peux pas bouger, je ne peux pas fouiller. Derrière ça, derrière 7, pour me sauver de ça j'ai un O c'est-à-dire j'ai une tentative de suicide entre *Le Berceau de cristal* et *Le Voyage au jardin des morts*.

A la fin du *Berceau de Cristal*, à la fin du triptyque, il y a la fille qui se suicide et quelque part c'est comme quand j'avais dit dans *Marie pour mémoire* : « que la folie vienne vite », jusqu'au jour où elle m'est tombée dessus... Jusqu'à ce que je retrouve la raison par le cinéma...

Je me considère toujours ésotérique. En fait je suis classique, hermétique et ésotérique : *gâchiste*. Très peu de gens sont capables d'entendre le discours parce qu'il est uniquement sur l'amour. Tout le reste est mal interprété même s'il est interprété neutre. Ça c'est parce que j'ai rencontré l'amour. C'est la seule chose à laquelle je crois aujourd'hui.

Guerre et amour

A un moment il y a une image dans *Ici et Ailleurs* d'une enfant qui récite un poème dans les ruines; Jean-Luc a ramené ça d'Egypte en 71. Anne-Marie dit : « Pourquoi t'es là en train de filmer cette petite fille, le poème qu'elle dit est vraiment conventionnel, on lui a appris à l'école ». Mais ça ce n'est vraiment pas important pour lui, parce que lui s'il s'en est tenu à ce moment-là à la petite fille plutôt que de continuer à filmer les guerriers, il avait la position juste du pacifisme par rapport à une guerre puisqu'il restait sur l'art. Il est capable à la fois de se protéger pour faire un film et en même temps de faire de l'art, faire resurgir l'amour là où il n'y a plus que de la guerre.

A un moment, dans *La Cicatrice intérieure* je suis sur un cheval blanc - j'étais en blanc pour qu'on ne me prenne pas pour un guerrier égyptien - je vois l'équipe qui fait des signes, je me retourne et je vois des mecs qui vont au front. Il y a mon assistant qui dit : « Allez, on se replie » parce qu'il y avait mon travelling et tout. « C'est des mecs qui nous prennent pour un camp de nomades qui bougent de l'armée. » On a traversé les lignes et puis on s'est cassé. Là il y a Jean-Luc qui m'appelait au téléphone, lui il arrivait; ca date de là, cette image de la petite fille.

Dans le désert il y a toujours les militaires. Là, je tourne le dos à la guerre avec l'art. A mon avis Jean-Luc perpétue moins la guerre quand il filme la petite fille que quand il filme les guerriers et je trouve que c'est ce qu'il fait de mieux dans *Ici et Ailleurs*, que de tenir une position de l'art pour l'art.

Philippe GARREL (Novembre 1977)
Propos recueillis
par Emmanuel Mairesse

Les problèmes du court métrage

(Entretien avec Noël Simsolo)

Noël Simsolo. Depuis quelque temps, on parle beaucoup du court métrage en France, mais on ne fait rien. Il faut d'abord poser le problème par rapport aux salles. Même dans des salles où il y a un court métrage programmé, celui-ci ne passe pas, sauf dans quelques salles de province. Donc, le court métrage, c'est déjà un produit qui n'est pas vu. Une fois qu'on sait ça, le problème qui se pose à ceux qui font des courts métrages, c'est : comment les rentabiliser? Comment faire pour que ce soit des affaires blanches au minimum? C'est là qu'il y a un énorme problème en France : le court métrage ne peut sortir en étant payé correctement que s'il est « labellisé » parce que les producteurs qui sortent un court métrage labellisé avec un long métrage touchent 10% de plus de l'Aide au cinéma. Le drame depuis plusieurs années, et c'est par là que je commence vraiment parce que selon moi c'est le plus important, c'est la loi « X ». Il sort 50 à 70 films pornographiques français par an, qui n'achètent pas de courts métrages labellisés, car ils n'ont pas le pourcentage de l'Aide au cinéma, qui a été supprimé par la loi. Si bien qu'actuellement 50 à 70 courts métrages français labellisés ne sortent pas chaque année.

Le deuxième problème du court métrage en France, c'est – qu'il s'agisse de gens qui font des courts métrages à la SRF, ou qui en proposent, ou défendent le court métrage – l'existence des circuits par lesquels il faut passer : l'Office de Création ou des organismes comme l'INA qui coproduisent, ou le GREC qui permet à des gens de faire un court métrage pour 10.000 francs, mais ce court métrage n'a pas le droit d'être montré, il est quasi inexistant sur le plan réel. Tous ces circuits donnent des subventions (pour l'Office de Création p.e., c'est six millions d'anciens francs, l'INA c'est autour de deux millions, et les achats anciens de FR3 ça doit être autour de un million cinq), et si les gens qui font des courts métrages pensaient économiquement comment faire leurs films, cela irait encore. Mais on a un deuxième drame dont il faut parler, avant de se lamenter en disant : « les courts métrages ne sortent pas », c'est que les cinéastes qui veulent faire des courts métrages ne pensent jamais en termes d'économie du cinéma. Ils ont un projet « magnifique », ils veulent le faire, et ils se retrouvent avec des courts métrages qui coûtent 15 et parfois 20 millions d'anciens francs, qui ne sont donc pas rentables. C'est absolument impossible dans la situation actuelle. Ce qui fait que si le court métrage est un problème tellement compliqué aujourd'hui, ça n'est pas uniquement à cause des pouvoirs publics comme on n'arrête pas de le dire, mais aussi (et ça on ne veut pas le dire) du manque de conscience de l'objet court métrage de la part des cinéastes. Il est évident que si un cinéaste fait un film politique extrêmement agressif au premier degré, qu'il n'est pas censuré et qu'il passe dans une salle, les gens diront une première fois : « ça va encore, mais on s'emmerde ». Mais quand le distributeur de province, par exemple, le retire et qu'on s'en étonne, de quoi s'étonne-t-on?

Il y a deux secteurs du court métrage qui n'ont pas de problèmes : d'abord le court métrage publicitaire. Ce qui est scandaleux, c'est que ce ne sont jamais les cinéastes de court métrage qui en font, mais Messieurs Molinaro ou Sautet, etc, ce sont ces gens-là. Le film sur le Crédit Lyonnais, c'est Claude Sautet, le film des Kleenex c'était Pascal Thomas. Le deuxième secteur, c'est le cinéma industriel. Ou para-publicitaire : une aciérie qui demande un truc, Air France, etc. C'est fait par des gens qui sont toujours les mêmes, des spécialistes de la chose, qui s'arrangent très bien pour que leurs films soient labellisés, vendus de toute façon aux grandes firmes. Quand on va voir un film distribué par Gaumont ou UGC, on a neuf chances sur dix de tomber sur un court métrage para-publicitaire. Et ce court-métrage-là, il passe, lui.

Le troisième point que j'avais oublié, c'est que le court métrage en France, ça n'est pas seulement le court métrage de fiction, documentaire ou militant, c'est aussi un énorme secteur, le « Magazine Gaumont », qui est fait de deux courts métrages qui sont classés non comme court métrage mais comme magazine (les gens qui les font ne sont pas payés comme réalisateurs de courts métrages) et qui passent hors de toutes les normes du CNC comme Magazine d'actualités.

Il y a un point qu'il faudrait préciser aussi, c'est le court métrage militant. D'abord celui du type dont j'ai parlé, qui peut être débile ou génial, mais qui ne trouve pas de distribution dans le commerce sauf gros alibi (il est évident que si tu fais un film sur l'affaire Baader, précis, etc., il ne sortira pas avec un film distribué par AMLF ou Gaumont, ce n'est même pas la peine d'y penser). Donc, il reste les petits distributeurs, mais ils ne pourront pas acheter ce court

métrage cher, vu que le film qu'ils programment sort peut-être dans deux salles à Paris, et nulle part en province.

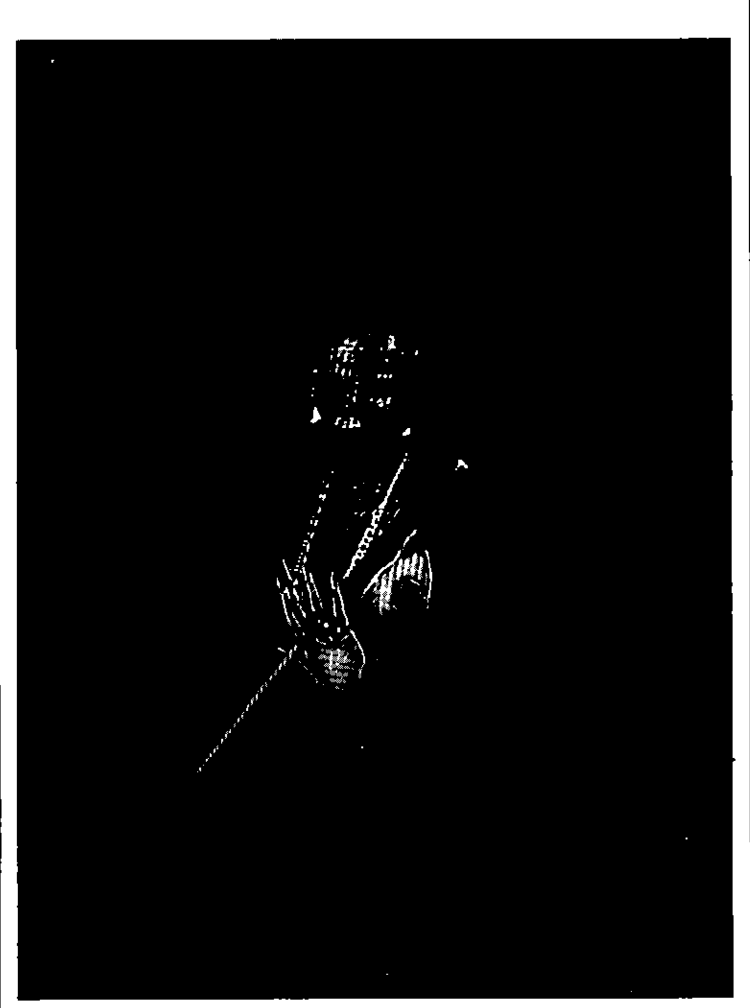
L'autre type de court métrage militant, qui, contrairement à ce que prétendent ceux qui se plaignent, a son circuit, n'a aucun problème, c'est le court métrage militant de combat; on sait très bien qu'en France des circuits existent, ces films-là sont montrés, circulent sans arrêt, etc.

Le dernier point, le court métrage qui ne trouve pas son secteur, c'est ce que j'appellerai le court métrage d'avant-garde. C'est le parent pauvre; il ne trouve aucun soutien économique du côté du gouvernement, aucun secteur ne s'en occupe, le GREC peut-être un peu mais avec des moyens très faibles. Un court métrage de ce type ne passera jamais, même avant un Buñuel p.e. (on n'est plus en 1928, à l'époque des Ursulines passant un court métrage d'avant-garde avant le film américain). Troisième scandale, ces films obtiennent seulement, et encore pas toujours, pour subsister, la prime à la qualité du CNC, et comme on sait que le film d'avant-garde, quand il est véritablement un film de recherche, coûte très cher (truquages, etc.), c'est terrible. Et on se demande qui va prendre ça en charge...

Pour me résumer, je dirai que le problème du court métrage, à mon avis, n'est plus tellement un problème d'État. Il l'est bien sûr, au sens où l'on pense que l'État devrait financer tout le monde mais dans ce cas ça ne veut rien dire, c'est comme si, aux *Cahiers*, tous les articles qu'on vous propose, vous les publiiez, ça ne voudrait plus rien dire, la sélection se fait de toutes façons et elle est peut-être même utile pour les gens qui font des films. J'en ai marre d'entendre dire : chacun doit s'exprimer et montrer ce qu'il a fait. Quand on lit des scénarios, certains scénarios au GREC, on ne peut que répondre : vous êtes un con, c'est débile... Il y a donc cette sélection de l'Etat qui se fait, et c'est comme pour l'Avance sur recettes, c'est trop compliqué pour dire : untel est coupable. L'autre problème, c'est que les gens qui font des courts métrages doivent se poser eux-mêmes le problème du court métrage : qu'est-ce qu'un court métrage, comme penser son économie, comme le rendre rentable, qu'est-ce qu'on peut dire dans un court métrage, qu'est-ce que moi je peux faire avec une idée de court métrage? Et là, je suis désolé, c'est un problème qui est squeezé dans tous les débats sur la question : le « créateur » tout-puissant est là, il se plaint, c'est l'Etat qui est responsable, ce sont les media qui n'en parlent pas, ce sont les spectateurs qui refusent de les voir, etc. etc.

Cahiers. *On pourrait dire qu'autrefois, le court métrage était censé apprendre le cinéma aux gens qui voulaient en faire, et il semble qu'en tant que tel il se soit complètement sclérosé. Que penser alors de ce que dit Tati aujourd'hui, à savoir d'une part, que dans les trois quarts des premiers longs métrages il n'y a pas matière à plus qu'un court, et d'autre part qu'il faut recommencer à faire des courts métrages?*

Simsolo. Il faut dire d'abord qu'il existe un mythe du court métrage dans le passé. Actuellement, je travaille pour aider un peu les gens du Studio 28 qui préparent le cinquantenaire de cette salle qui passait beaucoup de courts métrages dans les années 20, 30 et même 40. Et j'ai découvert en voyant les courts métrages qu'ils ont, et qu'ils ont fait tirer en 16 mm, que le court métrage,avant, ce n'était pas du tout une chose négative, c'était très demandé, ça allait du court métrage burlesque américain au court métrage d'avant-garde ou, disons, de « recherche ». Quand on voit *Les Heures* de Cavalcanti ou *Fait divers* d'Autant-Lara ou *Le Ballet mécanique* ou un Keaton ou un Langdon courts, ce sont des court métrages s'affirmant comme tels, réalisés par des professionnels, avec une volonté créatrice évidente. Ensuite, cela a complètement dégénéré, et je crois que ça a commencé avec le court métrage dit d'actualités ou documentaire qui s'est répandu à foison. C'était ce qu'on a appelé le « docucu ». Quand il y avait un commentaire marrant de Cocteau ça pouvait encore aller, mais pour un *Vampires*, de Painlevé qui avait du génie, combien de crétineries sur la vie des mollusques et leur reproduction on a pu voir. Je ne dirai pas que cela a dégoûté le public du court métrage, mais ça a sûrement joué un rôle négatif...



Pierre Molinier, de Noël Simsolo.

Je crois, comme Tati, que le court métrage est une école intéressante. Moi, par exemple, j'ai appris sur le tas, j'ai appris en faisant des courts métrages et en voyant des films, pas dans une école... Mais sur l'autre point de ce que dit Tati, selon lequel la plupart des sujets suffiraient à faire des courts métrages, c'est souvent très vrai qu'on voit des films qui sont « gonflés », et que le cinéma fictionnel se languit de plus en plus. Mais je crois que le vrai problème n'est pas là, et qu'il ne suffit pas de citer de grands cinéastes qui ont fait « aussi » des courts métrages... Court et long métrage, ce sont deux problèmes spécifiques différents. On peut très bien faire les uns et les autres, il y a des cinéastes qui le font, Straub par exemple, Glauber Rocha autrefois et bien d'autres, et c'est très important... Il y a différence à tous les niveaux, pas seulement économique, mais fictionnel, narratif. Pour ma part, les premiers courts métrages que j'ai réalisés, c'était des longs métrages « rentrés », des courts qui auraient voulu être des longs. Au bout d'un moment, c'est devenu le contraire. Ce sont des films qui ne peuvent être *que* des courts métrages... Le vrai problème du court métrage donc, c'est le manque de conscience des cinéastes, et ça vaut d'ailleurs aussi pour le long. Ce n'est pas pour rien qu'on a cité Straub. Il est évident que si Straub a une idée qui doit faire vingt-cinq minutes ou quarante minutes, eh bien il n'en fera pas une de plus ou de moins. Le cas d'Eustache - bizarre -, lui aussi est intéressant. Il a une idée qui ne fait que vingt minutes, il voit que cette idée de vingt minutes peut donner une autre idée de cinéma de deux fois vingt minutes, c'est à-dire une idée de confrontation, et ça fait un programme de quarante-cinq minutes, cinquante minutes. Et pas plus, alors qu'il aurait pu élargir, arranger, ajouter des personnages etc. Je trouve que le cas d'Eustache dans le court métrage est capital parce que ça montre que non seulement le court métrage a des lois spécifiques mais qu'elles peuvent être diverses selon le produit; que ces deux produits peuvent se confronter et que ça peut intéresser des gens. Il est évident que le cas d'Eustache est un peu particulier dans la mesure où le sujet qu'il touche est un peu «choquant» : donc ça intéresse les gens à cause de ça. Ceci dit il ne faut pas non plus trop contredire Tati parce que c'est toujours très bien que des gens très connus se mettent à défendre quelque chose même s'ils ne le font pas très bien avec les arguments qu'on voudrait; moi je trouve que ce qui est peut-être dommage c'est que Tati ne pense pas le problème sur le plan de l'économie. C'est un des éléments qui manquent dans ses discours (ce que j'en ai lu, peut-être que dans le rapport donné au CNC, ils y sont) : on parle toujours de la création, de l'inspiration, comme si le cinéaste était une sorte de poète inspiré à qui on retirait le papier pendant qu'il est en train d'écrire. Quand Rivette se force à faire d'*Out One* une version de quatre heures seulement, il est évident qu'il est moins excité par le film que par celui de douze heures que moi je n'ai pas vu et qui devait avoir des lois fondamentales propres plus passionnantes que l'autre. Quand Garrel fait *Voyage au jardin des morts* qui dure une heure seulement il pouvait très bien inventer une autre séquence qui fasse un film de long métrage; mais pourquoi absolument remplir, allonger?

Cahiers. *On a un peu le sentiment que dans l'après-guerre, la nouveauté était de faire des films plus longs, de jouer sur la durée...*

Simsolo. Attention, avant il y avait des films très très longs. C'est ce que l'histoire du cinéma nous apprend.

Cahiers. *Oui longtemps avant le parlant.*

Simsolo. La brisure est très nette au moment de la guerre, et les der-



Marie Marzak dans *Location* de Noël Simsolo

niers films longs qui ont eu beaucoup de succès ce sont *Les Enfants du Paradis* et *La Chartreuse de Parme*. Il y a eu énormément de films français qui faisaient 3 à 4 heures, qui n'étaient pas des films-spectacle, spectaculaires, et qui ont existé jusqu'au début des années 50. C'est là que ça a commencé à s'arrêter complètement avec la grande série des films hollywoodiens qui sortaient très vite et qui faisaient *tous* 90 minutes; c'est l'époqiue où Braunberger disait : faites-moi des films de 90 minutes, et il en est encore là. C'est à ce moment-là que ça s'est passé, mais pas avant.

Cahiers. *La question aujourd'hui est de savoir si on peut faire l'inverse, c'est-à-dire imposer l'idée d'un film court mais dans un cinéma qui n'a pas de place pour ces films-là?*

Simsolo. Alors là, je peux vous répondre avec mon cas personnel si vous voulez. Dans les films que vous avez vus, il y a le film sur Pierre Molinier qui fait 22 minutes, qui a été labellisé, qui est interdit au moins de 18 ans et qui est en 16 mm. Ce film, plusieurs personnes qui l'ont vu, qui l'aiment beaucoup, et voudraient le sortir. On peut le sortir dans un programme de courts métrages ou en complément d'un long métrage. Dans ce cas, il faut un film qui colle absolument puisque le mien est interdit aux moins de 18 ans, mais ils voudraient que ce soit une « locomotive », même pour le long métrage, vu qu'il y a actuellement une mode de Molinier, les travestis sont à la mode, le surréalisme revient à la mode, le sexe est à la mode (enfin, quand il se passe chez des intellectuels et des artistes...) etc. Il se passe qu'il y a des heurts permanents, et qu'au lieu de sortir simplement le film de 20 minutes avec un autre film, eh bien aucun distributeur, aucun exploitant, ne veut prendre le risque de sortir un programme de 40 minutes, c'est impossible. Alors, il faut trouver le remplissage avec des choses qui soient cohérentes ou fortes, ce qui me paraît aberrant, parce que je crois que s'il y avait une structure qui s'implantait de 40, 50 minutes... elle existe, c'est le porno, quand les gens vont voir des films pornos, très peu restent une heure et demie, les trois quarts des gens entrent, voient 30, 40 minutes et sortent. Donc il y a une structure qui existe là et cette structure est refusée, au moins dans le système.

Les gens paieraient 5, ou 6 F, ils resteraient 40 minutes dans la salle et ils sortiraient; ils auraient au moins l'impression d'avoir vu quelque chose de plus intéressant que quand ils vont foutre 16 F pour voir certains films édifiants, des films sans aucun intérêt. Là j'ai l'impression d'avoir répondu à ta question, Serge, parce que c'est là qu'est le vrai problème. Et en ce sens, Eustache est un faux précédent parce qu'Eustache c'est quelqu'un qui est très connu par des longs métrages, il y avait le scandale *La Maman et la Putain* de Cannes, il y avait tout ça. Si demain on vole l'œuvre de Molinier, ou si on la pille, s'il y a un scandale, alors peut-être que le *Molinier* sortira. Si quelqu'un fait un court métrage sur un baron belge et que le baron se fait enlever, il est évident que son film de 30 minutes va sortir,mais aucune salle de cinéma ne prend le risque de sortir un ou deux courts métrages seuls, de faire une séance de 40 minutes. De même, quand *Ici et ailleurs* est sorti, ça marchait très bien s'il n'y avait pas eu les bombes. Le problème, c'est qu'on est encore colonisé par les 90 minutes des séries B hollywoodiennes des années 50. C'est là qu'est le problème. Et l'autre problème, c'est que maintenant les films sont plus longs, ils durent pour la plupart 1 h 40, 1 h 50, si bien que vu les esquimaux, vu le magazine Gaumont, à Paris et dans la plupart des villes de France où la durée d'une séance est de deux heures, ça exclut le passage d'un court métrage. Si bien que la solution que j'ai trouvée c'est de faire des films plus courts, ils font six à sept minutes, comme ça ils ont plus de chances d'être achetés. Parce que quand je dis que j'ai un court métrage de 15 minutes on me répond : 15 minutes, c'est long, comment va-t-on le caser?

Cahiers. *Tout ça entraîne une autre question. Depuis une dizaine d'années que tu fais des courts métrages, tu as évolué par rapport à ce problème.Comment ça te conduit à envisager un long métrage?*

Simsolo. Il faut que je fasse un petit flashback. En fait, je viens du théâtre. Quand je faisais des montages poétiques ou des montages scéniques, j'avais découvert qu'il y avait des idées qui ne pouvaient pas tenir sur la longueur. C'est pareil dans le cinéma. Si tu voulais faire *Voyage au bout de la nuit* et tenir vraiment les gens, les intéresser de bout en bout, il fallait faire un programme d'une heure, pas plus, et j'ai découvert là qu'il ne fallait pas se forcer à allonger quelque chose, si bien que quand j'ai eu l'occasion de faire mon premier court métrage, je suis tombé sur une durée bâtarde, j'ai fait un film que Narboni a vu et toi aussi, qui me semble tout à fait cohérent au niveau de la durée (même le long plan qui gêne les gens au milieu, sur la rue) ça fait un film cohérent qui dure 47 minutes précisément et qui selon la structure qu'il s'est imposé, ne pouvait pas faire une minute de plus ou une minute de moins. Donc, si tu veux c'est un moyen métrage. Je suis tombé sur ce problème du moyen métrage et mon but a été peu à peu, en me rendant compte des problèmes que ça posait, de raccourcir, de réduire; alors dans un deuxième film qui était *Un parti*, je suis arrivé à la durée de 29-30 minutes, il était évident que c'était un film bâtard, c'était un morceau de long métrage, on pouvait très bien, sans gonfler le sujet, faire des scènes avant ou faire des scènes après, sans changer le sujet, c'était un *fragment*. A partir de là, j'avais vraiment changé de sujet et le film que j'ai fait après (et que je ne montrerai jamais publiquement), qui est *L'Enfant Manon* et qui fait 10 minutes, c'est un sujet qui n'existait que dans ces dix minutes, avec des données différentes, des recherches personnelles, disons, et là, s'est posé le vrai problème : c'est qu'il y a des droits musicaux tels que je ne peux pas payer. Ces films ont tous été rentabilisés pour la raison suivante : le premier était du GREC, le film était payé par le GREC (donc pas de problème économique), pour *Un parti*, il y avait une combine quelque part, ça coûtait un peu d'argent, et *L'Enfant Manon*, ça en coûtait un peu aussi. Ce sont des films qui ont eu à l'époque quelque chose qui n'existe plus maintenant et qui est la Prime à la qualité, et qui a été remplacé par le Prix du centre; la Prime à la qualité était à l'époque pour un film couleur, 16 mm ou pas, de 14.500 F, (11.000 + 3.500 pour la couleur) et ces deux films avaient été faits en participation. Ça veut dire que dès que le premier franc est rentré, les gens ont été payés, moi c'est des films sur lesquels je n'ai pas touché un centime personnellement, c'est l'époque où j'ai commencé à fréquenter des gens qui commençaient à faire du cinéma érotique ou hard, parce que c'est là qu'il se passe des choses beaucoup plus intéressantes, de par nécessité économique aussi, car qui dit économie dit nouveau langage. Il est évident que tu ne peux pas filmer en trois jours, même si ce n'est que des scènes de cul, de la même manière que si tu filmes en six semaines. Il y a une structure différente donc il y a un langage différent. Parfois c'est un langage qui n'est pas intéressant, parfois il y a des moments intéressants. Benazeraf m'avait produit un court métrage pour assez peu d'argent, où j'ai dû m'astreindre à une commande, le film fini était uniquement en plans-séquence, il faisait 30 minutes et il fallait en faire un film de 15 minutes. Donc j'ai vraiment connu le problème du producteur qui dit : moi je fais un film pour le passer dans des salles et non pas un film pour l'avant-garde ou pour le passer à la cinémathèque. J'ai dû remonter le film, avoir une expérience sur la matière même pour retrouver l'équivalence, dans un montage très cut, de ce qui était une sorte de ballets de plans-séquence. Là j'ai appris une grande chose : j'avais un monteur qui avait

Martine Simonet, N. Simsolo et J. Narboni dans *Images de femmes* de Noël Simsolo.



monté des films de L. Ventura, des films de Clément, etc., et qui avait donc des conceptions absolument opposés aux miennes sur le montage et en passant par ce filtre avec lequel je n'étais pas d'accord je suis arrivé à quelque chose avec quoi j'étais d'accord, mais ça m'a permis de voir tous les problèmes et ce court métrage a été un des courts-métrages les plus vus en France, il est sorti avec trois films de Bénazeraf qui ont totalisé au total plus d'un million de spectateurs.

A partir de là j'ai arrêté d'en faire, j'ai essayé d'avoir les subventions de court métrage de l'Avance et je n'ai pas pu en avoir, je ne pouvais plus faire que de l'auto-production. C'est là qu'ayant fait des interviews pour un film de Davy *(Exhibition)*, j'avais un pourcentage de 1‰ sur les émissions, et craignant de ne jamais toucher cet argent j'ai préféré passer un accord avec lui et tourner un court métrage sur Pierre Molinier avec l'argent qui était en caisse. Et ce court métrage était fait pour sortir. Le fait qu'il soit interdit aux moins de 18 ans et en 16 mm a fait que je pouvais le vendre certes, mais pour le prix du gonflage, et je ne touchais pas un centime. Le film a été rentabilisé parce qu'il a eu un prix, l'an dernier, de 2,7 millions, et comme j'avais une partie des droits, j'ai redistribué l'argent aux gens qui avaient travaillé sur le film, tout le monde a été payé et le film ne sortira hélas pas. Il me restait encore un peu d'argent sur mon compte chez Davy, et par accident, j'ai rencontré une amie comédienne, qui avait des problèmes et j'ai pensé faire un film sur elle : qu'elle parle face à la caméra pendant 7 ou 9 minutes (un chargeur) c'était l'idée du film, et de l'idée du film d'une personne parlant devant la caméra le temps d'un chargeur je suis passé à l'idée : voilà comment il faut faire des films maintenant. Il faut faire des films qu'on tourne en payant les gens, qui coûtent 1,5 million, 1,7 million maximum, donc qui soient immédiatement remboursés s'ils ont le label par la vente, par un distributeur bien sûr, qui soient ern plan-séquence, soit découpés, mais montés très vite en pensant le montage à l'avance.

J'ai fait *Je m'appelle Marie Marzak*, et j'ai fait *D'un point l'autre*. *D'un point l'autre* a été produit par Vecchiali; il m'a acheté le court métrage avant que je le fasse et on l'a tourné avec l'argent de l'achat, tout le monde a été payé pour, disons, 1 brique 5. *Images de femmes*, tu as vu comment ça s'est passé, un seul chargeur, clac on tourne, et tout le monde été payé peu, les figurants au tarif figurant, les acteurs au tarif acteur. Et le dernier que j'ai fait, *Location*, avec Doniol-Valcroze, c'était pareil, on a tourné en cinq heures avec la même motivation. Donc le coût du film, tout le monde payé, sauf peut-être le metteur en scène (mais c'est un autre problème), ne doit pas dépasser la somme de 1,5 million. Cela impose au cinéaste d'avoir à une certaine *morale* du film court, c'est-à-dire ne pas faire le court métrage mais le film court, c'est-à-dire prendre un sujet, une idée qui peut se développer, monter à une certaine apogée d'ironie, d'humour et de violence avec une chute précise, qui tienne dans un laps de temps de 4 à 9 minutes et puis c'est tout. Vouloir penser plus grand c'est tomber dans le problème de la situation du court métrage actuel. Moi je dis : les gens qui se plaignent de ne pas tourner il faudrait qu'ils pensent leur scénario et leurs idées en fonction de ce que je viens de définir, moi aussi j'ai envie parfois de faire des courts métrages qui coûteraient une fortune mais puisqu'on ne peut pas... On n'est pas encore dans un pays où tout est nationalisé et où on te donne de l'argent comme ça. C'est un peu ce que Godard a compris avec ses films de vidéo. La façon dont il a institué son système de *6 x 2* pour la télé, c'est parce qu'il a pensé des secteurs d'horaire précis pour dire ce qu'il avait envie de dire mais en pensant toujours l'idée télé. Je crois que c'est ça qu'il faut faire. Le petit scandale c'est ce qui s'était passé avec Straub et ce court métrage magnifique, le *Mallarmé*, à qui on avait refusé le label, ce qui était une manière d'assassiner le film et de le rendre insortable.

Cahiers. *Est-ce que tu penses que tout ce que tu viens de dire t'a servi... à repenser le contenu de tes films et tes choix formels?*

Simsolo. Oui totalement. Je viens d'écrire un long métrage, mais j'oublie de dire deux choses importantes, quand même, c'est qu'entretemps, j'ai fait un travail de montage sur des chutes de films. C'est tout un travail qui faisait 1 h 05 à l'arrivée, et qui a été détruit par le producteur qui a fait *Exhibition*... Ça m'avait appris beaucoup de choses sur le cinéma propre, sur le montage, sur des choses comme ça, c'est toujours intéressant de travailler sur la matière de quelqu'un d'autre et d'essayer de la faire sienne. Oui, je viens d'écrire un long métrage qui n'a rien à voir avec la facture des courts métrages que je viens de faire. Parce que le style d'un cinéaste, on s'en rend vraiment compte au montage, c'est là qu'on voit comment ça fonctionne parce que tu peux avoir les plus grandes théories sur le plateau même si tu as un story board complet au millimètre près tu changes des trucs. Quand on raconte le mythe d'Hitchcock qui donnait un petit dessin à son opérateur et allait faire un tour c'est pas vrai, il donnait le petit dessin pour le cadre, mais il restait sur le plateau, et il refaisait faire les prises de vues. Il faut pas inventer cet espèce de cinéma où tout serait codé, calculé où on n'a pas besoin de regarder dans la caméra, où on n'a pas à regarder le jeu de l'acteur, ça c'est des blagues. Non ce que je dirai c'est que cette façon de tourner, l'économie de ce tournage, l'idée de lenteur, de théâtralisation, l'idée de déplacement, d'espace, des choses comme àa, àa obligeait à aller vite, ce que je ne faisais pas dans les autres c'est-à-dire faire des plans courts ou un seul plan où il se passe des choses vite dedans, c'est pareil, et en effet àa m'a influencé et je crois d'ailleurs que ça sera très bénéfique au long métrage QUE JE FERAI.

Propos recueillis pare
Serge Daney et Jean Narboni

une lettre

(à propos de l'entretien avec Renato Berta)

Lyon le 10 février 1978

Chers (nouveaux) amis

L'invite faite à vos lecteurs dans votre numéro 285 de vous écrire m'a déterminé à vous faire parvenir la lettre jointe, écrite après la publication dans le numéro 284 d'un entretien avec Renato Berta.

D'autant que votre éditorial indique : « ... permettre aux *Cahiers* d'ouvrir un nouveau champ de questions concernant la base matérielle, technique du cinéma. »

Vous souhaitant la réussite dans vos entreprises nouvelles.

Jacques DUBUISSON
6, avenue Cabies
69004 LYON

Renato Berta déclare : *« ... le système est organisé de telle façon qu'il y a une médiocrisation généralisée des produits-films »,* et plus loin : *« Malheureusement, dans le cinéma, il y a de moins en moins de nouvelles choses qui arrivent. »* (« réponses » à la question : « Pourquoi tant de premiers films? »)

Il me semble qu'aux raisons invoquées à juste titre par Renato Berta pour expliquer cette médiocrisation, on pourrait en ajouter d'autres.
Je voudrais intervenir brièvement à propos simplement de deux d'entre elles :

1) La généralisation des objectifs à focale variable (zoom).

2) L'augmentation de la sensibilité des pellicules.

Il peut de prime abord sembler paradoxal de mettre au « passif » du cinéma ce qui constitue bel et bien deux progrès techniques. On le verra, il y a bien paradoxe, mais le résultat n'en est pas moins sûr. Et, pour invoquer ici des raisons « techniques », le problème n'est cependant pas « techniciste », mais est bien un problème artistique.
Ce qui m'amène à produire ces considérations c'est une expérience de l'enseignement du cinéma (particulièrement de l'initiation technique) depuis plusieurs années et plus récemment un travail d'analyse des films d'Alfred Hitchcock (le tout mené au département Cinéma de la Faculté de Vincennes).

1) Généralisation des objectifs à focale variable.

Les zooms sont des objectifs qui (comme le nom « technique » le suggère) permettent à partir d'un objectif unique, de modifier la focale utilisée et ce y compris *pendant le filmage* et de manière *continue*. C'est-à-dire qu'il est, grâce à ceux-ci, possible en filmant de passer d'une focale « courte » ou « moyenne » à une focale plus « longue » (ou l'inverse). Ce qui donnera l'impression soit d'un rapprochement soit d'un éloignement de l'objet ou du sujet mais n'est pas, tant sans faut, l'équivalent optique du célèbre « travelling » à quoi on l'identifie pourtant souvent, à tort.

Plus la focale est longue et plus la profondeur de champ (zone à l'intérieur de laquelle les objets ou sujets situés en deça ou au delà de la distance de mise au point sont néanmoins « nets ») est courte. Donc, si l'on « zoome » vers l'avant (augmentation de la longueur focale, grossissement relatif du sujet ou de l'objet, impression « d'approche ») on réduit la profondeur de champ. Inversement, si on « zoome » vers l'arrière (diminution de la longueur focale, rapetissement relatif du sujet ou de l'objet, impression « d'éloignement ») on augmente la profondeur de champ. Prenons un exemple : on part d'un gros plan dans lequel un visage est « net », on « zoome » en arrière jusqu'à cadrer la personne en « pied », le décor situé à l'arrière du visage et qui était « flou » au début est « net » à la fin du mouvement.

L'extrême facilité d'emploi des zooms a certes apporté un « confort » important dans le travail des opérateurs, notamment en « reportage » (plus besoin de changer d'objectifs pour changer la « grosseur » des plans donc rapidité d'éxécution - juste une barette à manœuvrer à gauche ou à droite -, allégement du poids du matériel à transporter, possibilité d'effectuer des mouvements impossibles à réaliser sans cet objectif), voire dans les tournages de « fictions » (économies de location de matériel, économies de salaire - plus besoin de personne pour pousser les travellings -, rapidité - inutile de construire des « praticables » pour réaliser certains plans).



C. Grant et E.-M. Saint dans *La Mort aux trousses* d'Hitchcock. Photo : Robert Burks.

Mais voilà, c'est justement de cette simplicité que s'origine l'invraisemblable fainéantise de nombres de cinéastes ou opérateurs-cinéastes. Le zoom est l'outil du médiocre. En effet, s'il suffit pour modifier le cadre de manœuvrer la barette des focales, à quoi bon se creuser la tête pour penser le cadre et la profondeur de champ, il suffit de « planter la caméra » puis en avant le zoom, en avant en arrière jusqu'à l'obtention d'un cadre « potable » : *aucune pensée sur la profondeur de champ ni sur la perspective (puisque la perspective* varie suivant la focale utilisée) et sans vraiment de pensée sur le cadre.

Car, je n'exagère pas, cet affligeant spectacle (du cadre « recherché » à coup de zoom) c'est à lui que l'on assiste trop souvent. Certes, travailler avec des focales fixes ne résoud pas tout, mais oblige au moins à se poser des questions. Remarquons que ces considérations sont surtout valables en 16 mm où les zooms sont maintenant systématiquement utilisés, mais commencent à devenir valables aussi en 35 mm (où l'on utilise encore des objectifs à focales fixes mais pour combien de temps, puisque les fabriquants abandonnent progressivement ces fabrications ?).

Or, ce qui fait très souvent la différence entre de mauvais cinéastes et les « grands » c'est aussi le travail de la profondeur de champ. Combien de fois ne nous est-il pas arrivé devant un plan de remarquer qu'ici admirable, ailleurs un autre *quasiment* identique (similitude de « l'action » du cadre, voir des éclairages) est « nul »: que l'on y regarde de près, on verra alors que la « petite différence » qui change tout tient dans le choix de la longueur focale (de la perspective) et de la profondeur de champ. A cet égard, les films d'Alfred Hitchcock sont exemplaires. Avançons que là par où Hitchcock est grand, c'est d'abord par les cadres (inclusion - exclusion, champ-hors champ) ensuite (les deux étant liés) par le choix de la « bonne » focale et le travail sur la profondeur. Les angles de prises de vue étant souvent un peu « m'a-tu-vu », certains mouvements de caméra (bien qu'il soit difficile de les séparer du cadre) le sont aussi. Voir par ex. *North by Northwest* et la séquence du rendez-vous dans la campagne : absence de profondeur des plans de Cary Grant qui attend, ne sachant rien de ce qu'il attend (ne voulant rien comprendre, aveuglé qu'il est par Eva-Marie Saint), profondeur « infinie » des plans des champs où rien n'arrive mais d'où tout peut arriver (puisque nous ne voyons à chaque fois qu'une partie des champs). Ou encore, après qu'il ait réchappé de ce rendez-vous dans les champs où Eva-Marie Saint l'envoyait se faire tuer, la scène des retrouvailles dans la chambre de E-M.S. et ce long plan où E-M.S. téléphone pendant que Cary Grant marche de long en large et où, bien que séparés par toute la profondeur de la pièce, ils sont tous les deux au « point » parce que, même si chacun va encore essayer de « perdre » l'autre (E-M.S. aime C.G. et essaye de le semer pour lui éviter le danger, C.G. est partagé entre son amour pour E-M.S. et le soupçon qu'il a qu'elle le « trompe ») leur avenir est désormais lié.

Je ne veux pas développer outre mesure ces exemples pour ne pas trop allonger cette lettre; il me semble simplement qu'il serait très intéressant d'y aller voir d'un peu près. Espérant que les cinéastes ou opérateurs-cinéastes qui y iront voir auront alors l'envie de travailler aussi avec la perspective et la profondeur de champ.

Puisqu'il est somme toute possible d'utiliser un zoom strictement comme une série de focales fixes encore faut-il en avoir le *désir* et avoir *l'œil.*

2) L'augmentation de la sensibilité des pellicules

Entre la sensibilité des premières pellicules couleur (3 à 5 ASA) et celle des plus récentes (400 ASA, pouvant être portés à 800, voire à plus au laboratoire) il y a une différence de sensibilité telle qu'il est possible d'obtenir le même résultat (les degrés ASA en quoi se mesure la sensibilité indiquent la quantité de l'action de la lumière sur le film) en utilisant aujourd'hui 100 voire 200 fois moins de lumière que par le passé. A quoi s'ajoutent les progrès faits dans la fabrication des objectifs qui permettent de laisser passer 4 ou 8 fois plus de lumière qu'avec les objectifs plus anciens. Le résultat, les deux phénomènes se cumulant, est qu'il est possible de filmer en disposant de 400 à 1 600 fois moins de lumière que disons par ex. Renoir tournant *Le Fleuve.*

Ici encore, les progrès techniques ont grandement facilité la tâche des cinéastes (en fait surtout la tâche des équipes techniques) en allégeant le poids des matériels d'éclairage nécessaires (ces matériels ayant été améliorés de leur côté) mais surtout, en permettent de filmer dans des endroits où il est difficile, voire impossible, d'éclairer - encore que je me demande sérieusement s'il existe vraiment, en dehors des images, « prises à la sauvette », des situations où il soit tout à fait impossible d'éclairer, cela tient plus à mon avis aux rapports entretenus par les cinéastes et ceux qui sont filmés - c'est encore ici aussi le reportage (et la télévision - ainsi que les armées) qui a principalement tiré avantage du progrès technique.

Mais de même que pour notre premier exemple, la simplification du travail a eu comme effet d'encourager l'improvisation et la fainéantise.

Prenons un exemple : dans son long entretien avec Truffaut, Hitchcock raconte que l'idée du rendez-vous en plein midi dans les champs transmis à C.G. par E-M.S. dans *North by Northwest* lui est venu de son désir de faire l'inverse de ce qui se faisait d'habitude dans ce genre de situation : rendez-vous la nuit à un carrefour isolé éclairé par un faible réverbère, il a plu, reflet de la lumière sur la rue mouillée etc... Certes, cela ne brille pas par une originalité excessive mais *il faut éclairer,* donc, se demander où mettre les lumières, combien, quels « effets » mettre en place. Cette situation élémentaire pourra avoir pour résultat, suivant le talent du cinéaste (et de l'opérateur, mais l'opérateur seul n'y pourra pas grand-chose si le cinéaste est par trop incompétent), des plans fort différents. Il suffit pour s'en convaincre de regarder et voir quelques « films noirs ».

Mais aujourd'hui, en face d'une telle situation, l'incompétent va théoriser son absence d'idées sur l'éclairage et va déclarer : « On va se le faire en lumière naturelle ». Dans ce cas là, ce sont Kodak ou Fuji et l'assistant qui a trouvé le carrefour qui auront fait le travail. Qu'on me comprenne bien, je ne dis pas qu'il ne faut jamais travailler en « lumière naturelle » (le très intéressant *News From Home* a vraisemblablement été fait sans l'apport d'un seul projecteur) mais que trop souvent la pseudo-théorisation de la lumière « naturelle » ne fait que servir de camouflage à la nullité artistique. Et quand, par exemple, dans un reportage il sera, malgré la grande sensibilité de la pellicule, impossible de ne pas éclairer, « on » « balancera » quelques lampes au plafond (pour ne pas faire des ombres trop dures ni incommoder les gens filmés) qui « débarbouilleront » la scène.

Allez donc voir *Voyage en capital* et vous verrez ce que donne comme résultat (affligeant) l'absence de travail des éclairages dans un film pourtant « opéré » par quelqu'un qui a su montrer par ailleurs qu'il a du talent (Yann le Masson).

Et puis, que serait *Gertrud* sans *sa lumière* et les films de Lang ou ceux de Mizoguchi sans *leur lumière ? (à*

propos de qui il faut d'ailleurs souligner cet invraisemblable scandale qui fait que seul La Vie de O'Haru peut de lui être vu en France - La Cinémathèque, disponible à la F.F.C.C. - qui depuis des années ne fait plus son travail, programmant une ou deux - c'est selon les années - séance Mizoguchi par an.)

Il faudrait aussi dire que les éclairages à « quartz » n'ont rien arrangé. Leur puissance lumineuse, leur légéreté, leur moindre consommation, leur moindre coût en ont largement favorisé la généralisation, mais s'ils permettent d'avoir de la lumière en quantité suffisante pour filmer, il est par contre presque impossible de réellement « travailler la lumière » avec ces appareils.

Ici encore, comme dans notre premier ex., la solution ne réside nullement dans un pseudo « retour », ici aux émulsions « lentes ». La technique dans un sens ou dans l'autre (« progrès » à tous prix ou refus des innovations techniques) ne remplacera pas l'esthétique mais il ne dépend que des cinéastes ou des opérateurs-cinéastes qu'elle en tienne lieu ou (j'hésite à proférer ce qui devrait être une évidence) qu'elle soit mise à son service.

Sans aucun doute, le problème est-il là aussi qu'il y faut et *l'œil* et *le désir*.

Ce qui n'est pas simple apparemment car, et je m'arrêterai là, ce qui me fait problème dans l'enseignement du cinéma, depuis plusieurs années déjà, c'est que, chez les étudiants et les étudiantes, ce qui semble le plus singulièrement absent (ce sont les exceptions - comme à toute régle - qui font « tenir le coup », et il y en a, fort heureusement) c'est le *désir de cinéma*.

TELEVISION (Dehors l'hiver)

L'émission s'appelle *Dehors l'hiver*. Elle n'est pas très bonne. La série se nomme *Bande à part*. Elle est inégale et (souvent) irritante : tranches de vie, regards en coulisses, clins d'yeux sur l'inédit (dans le quotidien), efforts de quotidien (pour les sujets inédits). Si l'émission n'est pas très bonne, on peut avancer que le style et les parti pris de la série en sont largement responsables. Marianne Gosset – et, en d'autres occasions, sa complice Martine Lefèvre – productrice, a le sens du superflu poétique et ouaté : commentaires chuchotés, intimité un peu molle du reportage trop douilletement mixé, et, à l'imitation de ces sons trop *seuls*, des images sophistiquées.

Quelquefois cependant, la glace se brise, le vernis s'écaille : un peu de gravité en déplace le centre, en détourne le sens. C'est le cas – rare – ici.

L'histoire : M. Massabie, ancien instituteur de 79 ans, quitte sa campagne, sa maison, ses habitudes, pour s'installer dans une autre maison, avec d'autres vieux.

La faiblesse du reportage vient de ce qu'il a deux centres d'intérêt, trop contradictoires : attachement du vieil homme à la vie qu'il se décide à quitter (il a fait une chute, il a peur, un accident est si vite arrivé, il se sent – il est – seul), attachement du cinéaste (Michel Pamart) à démontrer, *en même temps*, que sa nouvelle maison est – sera – formidable (organisée à une petite échelle, par les gens du village eux-mêmes et en relation avec la vie de ce village). Une qualité : refuser le manichéisme arbitraire et arbitrairement dramatisé (le bonheur individuel contre la vieillesse standardisée et asilaire). Un défaut : les images de la dernière journée de M. Massabie chez lui (c'est le sujet, le *présent* du film) sont entremêlées d'images « positives » de son futur foyer (le va-et-vient entre les deux tient de la surenchère : 1 + 1 ne vaut pas mieux ici que 1 contre 1).

Où est la *sortie ?* Quelle est l'échappée ?

La gentillesse n'est pas une vertu qui a bonne presse. Elle est pour une fois (et très *justement*) réhabilitée dans sa force de création et sa puissance de communication, dans ce qu'elle a de plus *irréductiblement individuel*.

Ce moment merveilleux (un moment d'*exultation pure*) dont je retarde l'avènement pour signifier à quel point il fait *événement*, pour ne pas le solder au lecteur, c'est celui-ci : M. Massabie donne à manger pour la dernière fois à ses poissons rouges. (Et pour nous *c'est une première*). Il s'approche du bassin, il lance la nourriture, *et il les appelle.* (Avec mille attentions et petits détails. Chaleureusement. Tendrement. Méthodiquement. Gravement. On ne verra jamais à l'écran les trois poissons rouges qui entrent dans l'histoire).

(Un moment d'éternité). M. Massabie *appelle :*
(Théâtre tragique de la trivialité et du trop-plein)
« Blanchou !... Jauni !... Rouquinet ! »

Louis SKORECKI

Digne

Du 3 au 7 mai, 6es Rencontres de Digne
Pour un autre cinéma :
« D'UN CINÉMA NON-INDIFFÉRENT »

« Le Ciné-Club Dignois poursuit son entreprise de ces dernières années : faire affleurer les problèmes qui se posent au cinéma d'aujourd'hui, et qu'il pose par son existence même et pour sa survie.

Il s'agit d'abord de sa relation avec le public. Elle se place toujours sur un terrain défini : à Digne, au mois de mai, du 3 au 7, cette année. Défini par le cinéma même, par les films et par les auteurs des films qui sont invités à y participer - par ces sortes de bornes-frontières qui s'appellent *Le Camion, Une sale histoire* ou *Salo*. On voit que ces limites sont en même temps une ligne de partage des eaux dans la production cinématographique.

Défini aussi par le nouveau rapport au public instauré par la technique (nouvelles salles), l'économique (films en panne ou en attente) et la télévision (le nœud esthétique et politique de tous les problèmes).

Défini enfin par un nouveau rapport immédiat du texte ou de l'image avec l'auditeur-spectateur. Le propre rapport qu'on peut appeler d'évidence. Comme est évident un écran de télévision. Comme est évident le *Camion*, est évident l'*Eden cinéma*. D'abord dans l'écriture : mise en place contenant déjà la mise en scène ou la mise en images. C'est là le terrain de la rencontre de Digne : d'une non-indifférente géographie.

Au programme figurent des films de Chantal Akerman, Adolfo Arietta, Jean-Claude Biette, Marguerite Duras, Jean Eustache, Benoît Jacquot, Luc Moullet, P. Paolo Pasolini, Werner Schroeter, Michael Snow, etc. Participeront à la rencontre plusieurs des réalisateurs et des acteurs, dont les comédiens interprétant l'*Eden cinéma* de Marguerite Duras. »

Pour tous renseignements s'adresser à :

Pierre QUEYREL
Ciné-Club Dignois

15, chemin de Bonnette

04000 DIGNE Tél. : (92) 31.11.24

Orléans

Du 20 au 28 avril, les *Quatrièmes Journées Cinématographiques d'Orléans* envahiront le Carré Saint-Vincent.

En 1977, elles avaient compté près de 20.000 entrées.

L'Association du Festival, subventionnée par la mairie d'Orléans, rassemble autour d'elle les efforts conjugués du Théâtre d'Orléans, de la MCO, de l'Association française des cinémas d'art et d'essai et du Centre national de la cinématographie.

Est-ce suffisant pour faire de cette manifestation « provinciale » un événement « national »? Depuis quatre ans, ces *Journées Cinématographiques* s'efforcent de faire découvrir des films d'art et d'essai boudés par le public malgré la critique, en les mettant en compétition, leur offrant ainsi une deuxième chance.

Cette année, la compétition s'internationalise. Quatre productions françaises et quatre productions étrangères de l'année passée, sélectionnées par une commission composée de membres de la profession et de la critique, tenteront d'obtenir le prix AFCAE - une ressortie parisienne - décerné par un jury de 5 jeunes cinéastes.

Pour permettre au public de mieux connaître ces jurés, pour ne pas limiter leur présence à leur seule fonction, ces cinq jeunes auteurs présenteront chacun un film.

Ce programme est complété par une rétrospective visant à placer l'action de la manifestation orléanaise au cœur même de l'histoire et de l'évolution du cinéma. Cette année, cette rétrospective sera consacrée aux trois âges du cinéma allemand : l'Expressionnisme, la préguerre et l'après-guerre, le Renouveau du cinéma allemand. Il n'y a bien sûr pas de rétrospective idéale : des copies ont brûlé, d'autres ont disparu, certaines sont indisponibles. Pourtant, telle qu'elle est, et complétée par un cycle consacré au Jeune cinéma allemand par les cinéma MARTROI, cette rétrospective est déjà un miroir fidèle d'un cinéma à travers l'histoire de son pays.

Compétition, films des jurés, rétrospective : au total une soixantaine de films au menu de ce festin cinématographique.

Pour obtenir le programme des *Journées Cinématographiques d'Orléans*, ainsi que le prix des places dans les 4 salles, téléphonez au (38) 62-75-30, (38) 62-45-68. Ou écrivez aux *Journées Cinématographiques d'Orléans*, Carré Saint Vincent, 45000 Orléans.

Erratum

Une épouvantable faute de ponctuation a défiguré la fin du texte de J.-L. Comolli et F. Géré dans notre dernier numéro, page 47, avant-dernière ligne il faut bien sûr, lire : « il partage aussi le sort des personnages : d'être joués. Système de la manipulation, etc. ».



Eric Rohmer sur le plateau de son dernier film *Perceval le gallois.*

L'Avance sur recettes en question (suite).

Des menaces planent sur l'Avance sur Recettes. Campagne de presse la mettant en cause, projet de loi de Michel d'Ornano visant à moraliser la profession, non plus esthétique, mais économique, qui aurait pour mission de se prononcer sur la viabilité économique des projets de films. Nous publions ici la réponse de la S.R.F. et le commentaire de Pascal Kané.

1.

« Les Pouvoirs publics sont convaincus qu'il convient de « moraliser » le fonctionnement de l'Avance sur recettes en instaurant une hypocrite censure économique par la création d'une commission financière supplémentaire ou d'une quelconque sous-commission de soi-disant experts qui, en fait, auraient le véritable pouvoir de décision.

Pour tenter de résoudre leurs difficultés financières, sous prétexte de rentabilité, certains intérêts privés qui n'ont jamais admis dans le passé le principe de l'Avance sur recettes, ne cherchent-ils pas à s'approprier le montant de la dotation de la commission ? Certaines interventions auraient-elles trouvé crédit auprès du Ministre de la Culture ? Sous couvert d'assainissement) ces mesures détourneraient l'Avance sur recettes de sa vocation d'aide à la création, telle qu'elle a été définie à son origine par André Malraux.

En effet, dans l'esprit du législateur, une aide sélective complémentaire de l'aide automatique visait à susciter un registre de films que les structures de la production, soumise aux lois du marché, ne pouvaient assumer.

En faisant aboutir des mesures contraires aux exigences et aux nécessités de la création cinématographique nationale, le Ministre de la Culture l'atrophierait.

Les metteurs en scène qui n'auraient jamais réalisé leurs films sans l'Avance et ceux qui ne pourraient le faire demain si la nouvelle réglementation était décidée, dénoncent l'atteinte portée à la seule originalité du système français de production.

D'une manière générale, aucune mesure et aucun projet de réforme ne doivent être adoptés sans un véritable examen des contraintes de la création cinématographique, et sans l'approbation des auteurs et metteurs en scène. »

S.R.F.

2

Il s'agit, dans le projet des pouvoirs publics en question, auquel la S.R.F. s'oppose, d'instaurer une sorte de norme de production dont tous les films – dont ceux ayant obtenu l'Avance – seraient justiciables. A partir de là, toute « liberté » leur serait laissée, bien entendu,...

Il n'est pas, dans l'histoire du cinéma, un seul mouvement, tant soit peu original, tant soit peu nouveau, qui n'ait remis d'abord en question les normes de fabrication en vigueur, qui n'ait directement lié l'économie d'un film au propos qu'il voulait tenir. Qu'il s'agisse du Néo-réalisme, de la Nouvelle Vague, du Cinéma-vérité etc., toute tentative de dire autre chose a d'abord commencé par le besoin de *faire* autrement. A cet égard, les choses n'ont pas changé aujourd'hui. Simplement, les tendances se fractionnent, les directions se multiplient, s'éparpillent... S'il n'y a pas de nouvelle N.V., on peut cependant être sûr d'une chose : pas un seul cinéaste important qui n'ait, à sa manière, repensé *le tout* de l'économie dans ses films : la « pauvreté » à l'œuvre chez Duras ou Jacquot (dont le corollaire est le chatoiement de l'image), le somptuaire chez Tati, le luxe chez Téchiné, l'autarcie de Godard, Moullet, Eustache, Vecchiali, etc., sont, comme hier les truquages de Cocteau, des démontages-remontages du système dans son ensemble. Pas un cinéaste, donc, qui ne fasse éclater, qui ne donne à voir la *crise de la production* dans ses films. Et c'est dans ce contexte que les pouvoirs publics parlent aujourd'hui de « moraliser » la production ! Imposer une norme de production, ce serait aussitôt figer le cinéma français dans des formes déjà acquises, empêcher que de nouvelles façons de faire viennent dire un petit peu autre chose au cinéma, et ressembler au cinéma italien qui, à force de répéter inlassablement les mêmes formules (génialement exploitées, il faut le dire, par quelques grands cinéastes en voie de disparition) se trouve aujourd'hui privé de toute vigueur nouvelle, de tout devenir-autre chose, condamné à rabâcher de plus en plus banalement les mêmes formules. Souhaitons que le cinéma français (qui manque, lui, de ces génies crépusculaires) ne s'oriente pas vers ces mornes lendemains.

P.K.

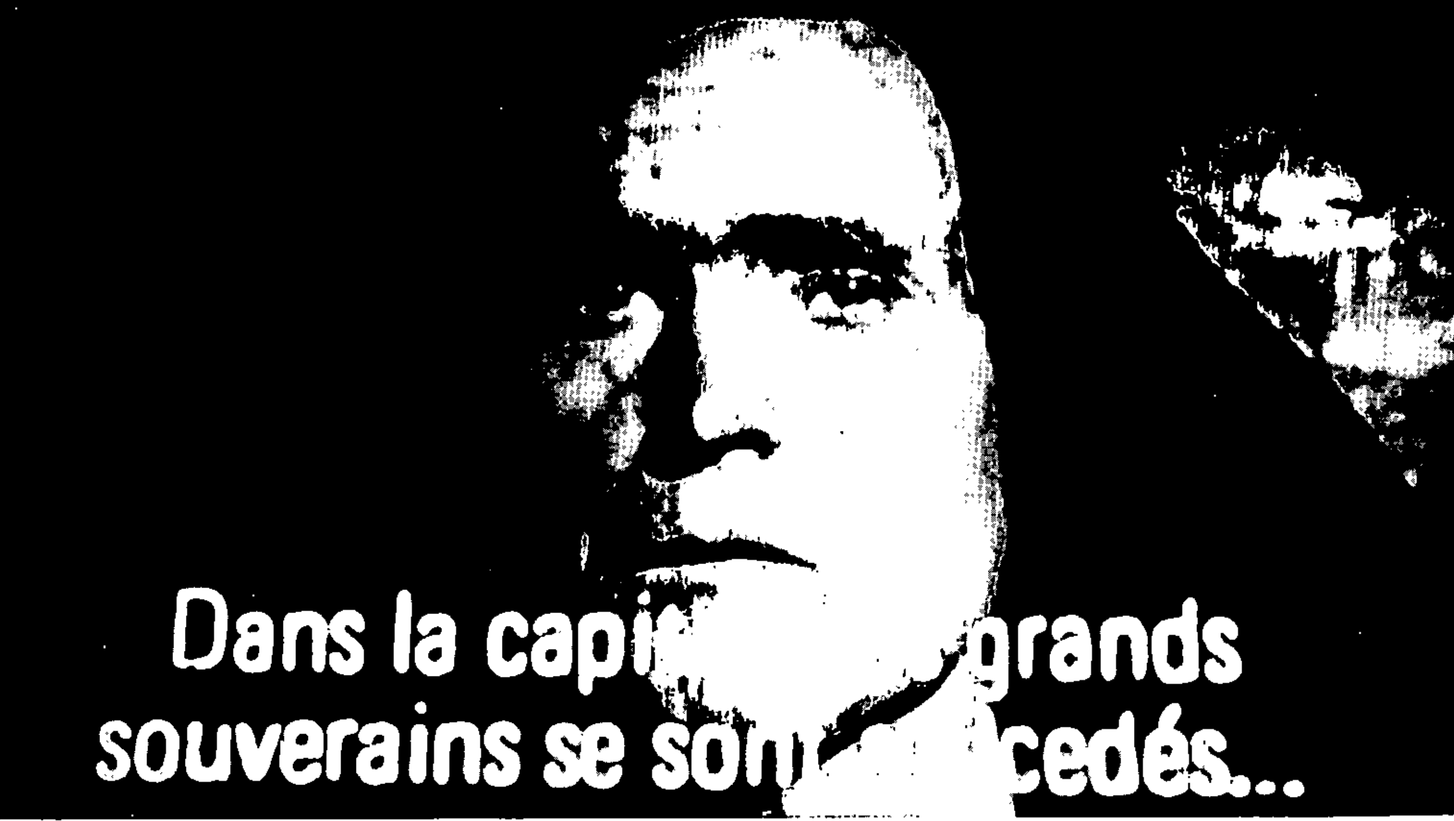
Les Cahiers en Espagne

Du 13 au 19 mars, la *Filmoteca Nacional* accueillait, à Madrid et Barcelone, une « Semaine des Cahiers du Cinéma » (la revue était représentée par Pascal Kané et Serge Toubiana).

Plusieurs films à l'occasion de cette semaine : *Anatomie d'un rapport* (Luc Moullet), *L'Olivier* (Groupe Cinéma-Vincennes), *Le Théâtre des Matières* (Jean-Claude Biette), *La Machine* (Paul Vecchiali), *Une sale histoire* (Jean Eustache), *La Flamme* Adolfo Arrieta et *Au Fil du temps* (Wim Wenders), *Trás-os-montes* (Antonio Reis et Margarida Cordeiro), *Faux mouvement, Toute révolution est un coup de dés* (Jean-Marie Straub et Danielle Huillet), ainsi que des débats (dont deux séminaires organisés en collaboration avec l'Association culturelle « Communicacion » de la Faculté des Sciences de l'Information de Madrid et la Filmoteca Nacional).

Cette expérience devrait pouvoir se reproduire l'année prochaine, toujours grâce à la collaboration de la Filmoteca Nacional dont le travail en Espagne est indispensable pour faire connaître au public espagnol le cinéma étranger.

Trás-os-montes



Trás-os-montes d'Antonio Reis et Margarida Cordeiro est une exploration du Trás-os-montes, province du nord-est portugais à 460 km de Lisbonne. Les mots *exploration* et *cinéma*, l'un après l'autre, permettent la fécondation du regard mais il y a dans exploration un relent de colonialisme et de brutalité; je pense plutôt devoir parler de *recherche* du Trás-os-montes

Ce qui frappe, c'est le sérieux, un sérieux imperturbable comme on le dirait d'un enfant, sans arrière-goût de pesanteur ou de cérémonie, un sérieux nécessaire, évident, parce que vital. Chaque corps, jeune ou vieux, homme ou femme, personne ou personnage, est sérieux, respectueux de la phrase ou du texte qu'il a à dire, du geste inhabituel ou quotidien qu'il a à faire, de l'autre corps qui fait corps avec lui le temps d'un plan ou d'une séquence, fervents (cf. la séquence des enfants devenus leurs propres ancêtres interrogeant les anciens du village).

On se demande alors d'où leur vient, à ces paysans du Trás-os-montes, cette évidence du cinéma. Il faut revenir à la recherche en écartant toute idée technique, médicale, expérimentale, à contrario des recherches pures, *Trás-os-montes* est une recherche impure, traversée de scories, multiple, multipliée. Ce n'est pas non plus le simple effort du souvenir, exploration de la mémoire (1); recherche doit être pris au sens de : à la recherche, comme dans : je pars à sa recherche, parce qu'il y a mouvance des deux côtés, de celui qui cherche et de celui qu'on cherche. A la recherche de... c'est un peu à la rencontre de...

Le film m'apparaît comme cela : des recherches/rencontres avec les gens du Trás-os-montes, paysans de toujours, posés sur leur province aussi « doucement » et aussi « violemment » (2) que l'herbe sur les plateaux, que la neige sur l'herbe L'herbe, les plateaux, la neige sont comme les paysans, personnes et personnages du film et comme eux ils sont de toujours dans le Trás-os-montes. Faire la première partie du film avec les regards de deux enfants, inscrire d'entrée l'idée de génération (régénération) c'est dire : il y a toujours eu dans le Trás-os-montes des enfants pour courir l'hiver casser la glace à la rivière parce qu'ils aiment ça et de cet amour-là surgit la force des enfants et de la province et de la force surgit toujours.

« Toujours », c'est une idée progressiste, toujours est infiniment moins figé que jamais. Un « Je t'aimerai toujours » est oh combien plus mobile qu'un « je ne te quitterai jamais », sans doute parce que toujours, ce n'est rien d'autre que tous les jours, peut-être parce que « je ne te quitterai jamais » est vide de contenu pour un homme du Trás-os-montes qui émigre vers les mines du nord, l'Allemagne ou la France.

Après qu'ils aient vu la rivière gelée, la « grande maison » vide, la mine désaffectée, en même temps que la force du torrent, le vieux gramophone prêt à resservir, la mine presque vivante sous la pluie, ce que les enfants découvrent c'est l'absence, que ce pays est également tissé de présences et d'absences. Il y a alors un travelling latéral insensé, visage après visage, les anciens en pelisse sombre de notables, les hommes en casques de mineurs, les frères en capes de bergers, présents et absents réunis comme siègeant « patiemment depuis le fond des âges » et, dit par un villageois, un texte de Kafka traduit en dialecte : «... ces lois que nous cherchons patiemment à deviner depuis le fond des âges ».

La seconde partie du film hors du regard des enfants, disparus, comme happés par un débris de fiction où ils sont devenus leurs propres ancêtres, est tressée de rencontres : une très vieille qui chante « Galandun » (mélodie du moyen âge) à un enfant tombé d'un toit, Mariana, la tisseuse, le forgeron tous concentrés (sérieux) sur un geste, l'une chantant et se souvenant assez fort pour que cela entraîne une autre image, l'autre attentive à la santé d'une voisine et d'un bébé pour laquelle elle va chercher le docteur, le forgeron regrettant son travail de la forge aujourd'hui fermée.

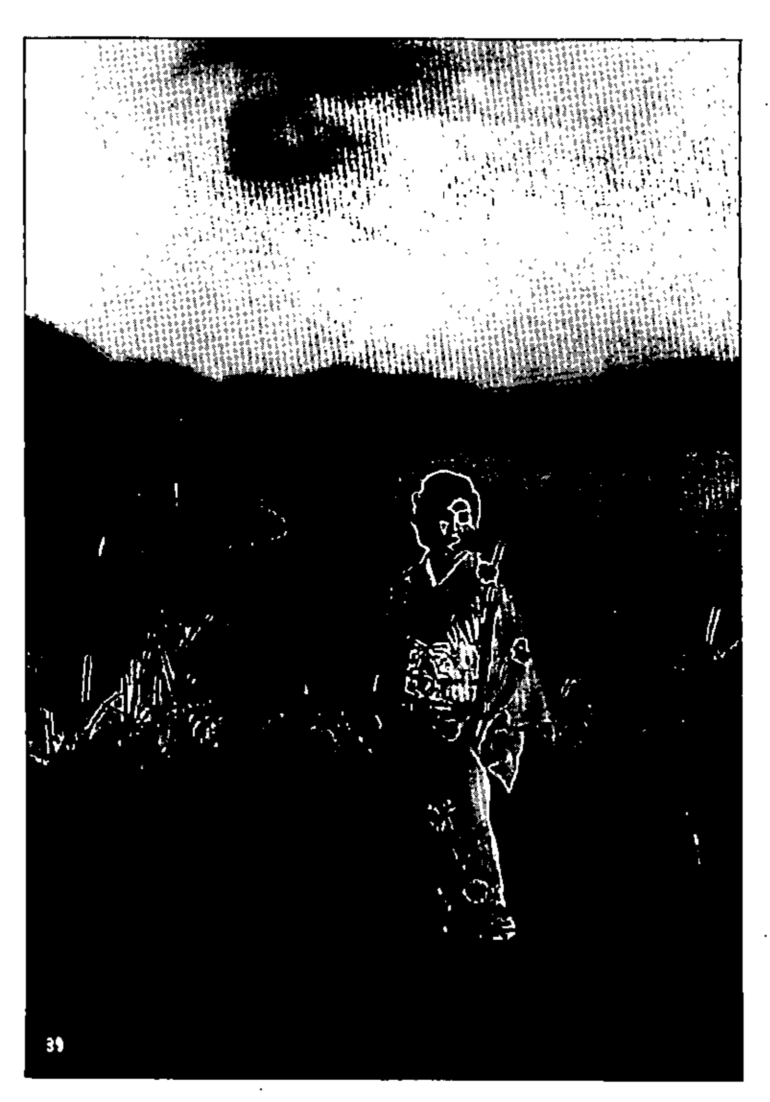
C'est avec cette concentration, indispensable outil de la recherche, que je termine, la concentration absolument exempte de séduction de ceux qui n'ont pas besoin du regard de l'autre pour vivre et qui, lorsque ce regard les aborde, par timidité, respect, intelligence, continuent de vivre.

Caroline Champetier

1. Cf. page 1 et 2 dans *Proust et les signes*, de Gilles Deleuze.

2. Cf. première page de l'entretien avec Antonio Reis, *Cahiers* n° 276. Parlant des villageois du Nord-Est, il dit : « ... *ils passent brusquement de la douceur à la violence* » Sur *Trás-os-montes*, voir l'article de Serge Daney (N° 276).

MIZOGUCHI KENJI





En haut, le tournage de *Sansho Dayu* (L'Intendant Sansho) En bas, tournage de *Gion Bayashi* (Les Musiciens de Gion). A gauche, Kogure Michiyo dans *Yuki Fujin Ezu* (Le Destin de Madame Yuki).



Du 3 au 10 mars dernier, les *Cahiers du cinéma*, en collaboration avec la Bibliothèque publique d'information au Centre Pompidou et le Japan Film Library Council, ont présenté, dans la petite salle du Centre, six films, très rarement projetés à Paris ou même inédits, de Mizoguchi Kenji. Il s'agissait de *Taki no Shiraito* (Le Fil blanc de la cascade, 1933) *Orizuru Osen* (1934) - soit les deux seuls films muets du cinéaste existant encore, sur environ 80 -, *Maria no Oyuki* (Oyuki la vierge, 1935), *Naniwa Ereji* (L'Elégie de Naniwa, 1936), *Yuki Fujin Ezu* (Le Destin de Madame Yuki, 1950) et *Oyusama* (1951). A la fin du cycle, le film de Shindo Kaneto *Aru Eiga-Kantochu no Shoga : Mizoguchi no Kuriku* (Mizoguchi Kenji : la vie d'un metteur en scène, 1975) jetait une vive lumière sur quelque cinquante années d'existence d'un cinéaste qui se mit *au service absolu* de son art et de son métier.

En attendant un prochain numéro de la revue sur le cinéma japonais, et notamment sur l'œuvre de Mizoguchi (dont nous espérons que la réalisation sera facilitée par la ressortie, annoncée pour bientôt, de ses films les plus connus : *Ugetsu Monogatari, Sansho Dayu, Chikamatsu Monogatari, etc.)*, on a pu d'ores et déjà constater ou vérifier :

- un vif intérêt, sans conteste, pour le cinéma de Mizoguchi, persistant bien sûr chez ceux qui le tenaient déjà pour un grand cinéaste, mais également dans une nouvelle génération qui en a seulement *entendu parler* et découvrait une sorte de *continent* cinématographique. En témoignent le succès remporté par la manifestation, et le fait qu'à chacune des treize séances, la salle était pleine (bien que pour la plupart, les films n'aient pas été sous-titrés);

- un désintérêt presque général de la part de la critique quotidienne ou hebdomadaire de cinéma, sans doute mobilisée par l'abondance de films sortant chaque semaine (ladite « actualité ») et la lourde tâche de couvrir les festivals de plus en plus sophistiqués qui se multiplient ici et là;

- la présence aux séances, en revanche, de nombreux *cinéastes*, confirmant qu'il existe des cinéastes de cinéastes (par lesquels les cinéastes ou futurs cinéastes se sentent concernés plus que par d'autres, parfois non moins grands) et qu'il faut commencer à se demander *pourquoi* et comment;

- qu'on mesure mal (voir l'entretien avec Patrick Brion, historien de cinéma et programmateur du *Cinéma de Minuit* sur FR3 dans le prochain numéro) à quel point les films sont chose précaire et périssable (deux films muets seulement de Mizoguchi à ne pas avoir été détruits) et, quand bien même des copies en subsistent, difficiles à voir sinon invisibles, en raison des lois du profit qui régissent le marché de l'industrie cinématographique. Preuve en sont, sur deux plans différents, le nombre restreint de films que nous avons pu présenter, et l'information d'un spectateur japonais selon laquelle les rares passages des *Contes de la lune vague* au Japon étaient ceux d'une copie sous-titrée en anglais.

Pour tout ce qui précède nous tenons donc à remercier ceux sans qui ce modeste hommage n'aurait pas pu être rendu : Madame K. Kawakita au *Japan Film Library Council* à Tokyo, Madame Hiroko Govaers à Paris, Kazuko Shibata et la *Shibata Organisation*, la Compagnie Shochiku, Madame Catherine Jourdan, Jean-Pierre Angremy et les Services culturels de l'Ambassade de France à Londres, Madame Graff et Monsieur Plessis au Quai d'Orsay, enfin Monsieur Ken Wlashin et le *National Film Theatre* à Londres, qui ont bien voulu nous prêter leurs copies.

J.N.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650 - Imprimé par Laboureur, 113, rue Oberkampf 75011 Paris.
Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze - PRINTED IN FRANCE.

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

20 F	192. 193. 195. 196. 199. 202. 203. 204. 205. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 222. 224. 225. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 240.
15 F	241. 244. 247. 248. 249. 250. 253. 256. 257. 264. 265. 284. 285. 286.
20 F	242-243. 254-255. 258-259. 260-261.
25 F	262-263. 266-267. 268-269. 279-280.
35 F	207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239.
12 F	270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 281. 282. 283.

CES NUMÉROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques bancaires, postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. : 7890-76 Paris.

Commande groupées : la remise suivante est accordée aux commandes groupées :
– 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMÉROS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.
140 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243. 244. 247. 248.
110 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259. 260-261.
100 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272.
90 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1977 : n°s 273-274. 275. 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.
290 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
90 F (+ 5 F pour frais de port)	Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235. 241 des Cahiers.

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....
Adresse : ....
souhaite recevoir les numéros suivants : ....

La collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐

La série « TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐
La collection EISENSTEIN

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINÉMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS.

CAHIERS DU CINEMA 287

15 F.

N° 287	**AVRIL 1978**

LES MACHINES DU CINÉMA (suite) : LES DEUX BOUTS DE LA CHAÎNE

RAÚL RUIZ

PROPAGANDE ET CONTRE-PROPAGANDE

UNE EXPÉRIENCE DE VIDÉO : LE LION, SA CAGE ET SES AILES

CRITIQUES

PETIT JOURNAL